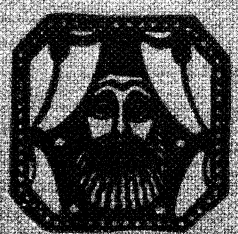
Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

1913
IX. 2

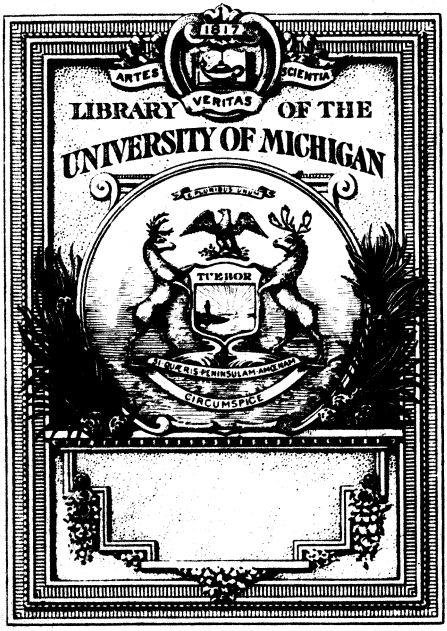
Die Schaubühne

Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters



IX. Jahrgang.

Verlag der Schaubühne
Charlottenburg.


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

AP
33
.S32
v.9
pt.2

Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Neunter Jahrgang / Zweiter Band

Verlag der Schaubühne / Charlottenburg 1913

Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten

Abbé, Der — de Servy **45** 1093
Aegyptische, Die — Königstochter **34/5** 826
Aesthetik, Kongreß für — **43** 1019
Altes Theaterglas **48** 1183
Alte Verse **48** 1182
Andrian, Der reizende — **49** 1207
Androklus und der Löwe **40** 958
Antonius und Cleopatra **28/9** 721
Antworten **26/7** 684 **28/9** 717 **30/1** 751 **32/3** 786 **34/5** 823 **36** 848 **37** 873 **38** 901 **39** 929 **40** 956 **41** 980 **42** 1010 **43** 1039 **44** 1069 **45** 1095 **46** 1124 **47** 1150 **48** 1177 **49** 1206 **50** 1239 **51** 1263 **52** 1292
Aphorismus, Dramaturgischer — **40** 937
Appelschnut, Zarathustra und — **42** 1011
Arbaces und Panthea **52** 1295
Armseligen, Die — Besenbinder **44** 1071
Auernheimer, Halévy und — **39** 931
Auftakt **34/5** 822
Autor, Der — als Schauspieler **34/5** 803

Bahr, Hermann — **26/7** 659
Bankenmacht und Bankenohnmacht **47** 1146
Barreau, Das — **43** 1043
Bataille, Der neue — **41** 982
Bayrisches Viertel **44** 1064
Belinde **42** 994
Belletristisches
Student Michelsen **28/9** 709
Das Leben ein Film **32/3** 778
Zwei Späße **34/5** 818
Herzog von Praslin **36** 843
Der imaginäre Brand **37** 870
Die elftausend Jungfrauen in Cöln **38** 898
Die Rezitatorin **40** 953
Von dem Manne, der keine Zeitungen mehr las . . . **43** 1030

	Der Abbé de Servy	45	1093
	Meine reizende kleine Wohnung	46	1119
	Ein Totentanz	49	1202
	Der Rüssel des fetten Herrn Mühlmann	52	1289
	(Berliner Herbst-Ausstellung)	51	1243
	Berliner Theater*)		
(D)	Die Schiffbrüchigen (Brieux)	26/7	665
K	Saisonbeginn (Mell: Der Barbier von Berriac / Eulenberg: Paul und Paula / Wildgans: In Ewigkeit, Amen)	36	836
C	Sieben tolle Tage	36	852
A	Franziska (Wedekind)	37	860
F	Die tausend Blumentöpfe (Endlich allein)	37	877
B	Schwanenweiß (Strindberg)	38	885
L / G	Brahms Erben (Ibsen: Peer Gynt / Schiller: Wilhelm Tell)	39	913
E	[Halévy und] Auernheimer (Das Paar nach der Mode)	39	931
D	Torquato Tasso (Goethe)	40	939
A / G	Reinhardt, Hauptmann und Kleist (Flers-Caillavet: Die goldenen Palmen. Hanneles Himmelfahrt, / Der zerbrochene Krug)	41	967
B	Die drei Brüder von Damaskus (Zinn)	41	983
H	Fauste! Fauste!	41	986
I	Kritik des Parketts (Wie einst im Mai)	41	986
K	Belinde (Eulenberg)	42	994
L	Zeitwende (Eulenberg)	43	1023
A	Der verlorene Sohn (Schmidtbonn)	44	1050
D	Emilia Galotti (Lessing)	45	1082
L / G / M	Shaw, Galsworthy und Strindberg (Pygmalion / Kampf / Die Kronbraut)	46	1107
K	Gesinnung (Hans Müller)	46	1127
G / D	Lustspiele (Nathansen: Die Affaire / Shakespeare: Ein Sommernachtstraum)	47	1134
S	Die Jungfrau von Orleans (Schiller)	48	1161
H	Das Schaubühnchen	48	1181
K	Die Sippe (Thoma)	49	1149
A	Bernard Shaw und seine Kritiker (Androklus und der Löwe)	50	1221
D	Hamlet (Shakespeare)	50	1228
B / A	Hinnerk und Strindberg (Graf Ehrenfried / Wetterleuchten)	51	1248
G	Schirin und Gertraude (Hardt)	51	1266

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Deutsches Schauspielhaus, D = Deutsches Theater, E = Komödienhaus, F = Herrnfeldtheater, G = Deutsches Künstlertheater, H = Branns Marionettentheater, I = Berliner Theater, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Theater in der Königgrätzerstraße, S = Schillertheater. Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

D Die beiden Shylocks 52 1277
L Büchner-Abend (Wozzeck, Leonce und Lena) . . . 52 1279
Berlioz-Theater, Das — 28/9 698
Berühmten, Die — 26/7 687
Besprochene Aufführungen
***: Riconoscimo 26/7 686
* Sieben tolle Tage 36 852
Apel: Gertrud 46 1126
Auernheimer: Das Paar nach der Mode 39 931
Bataille: Das große Werk 41 982
Becque: Die Pariserin 47 1140
Bennett und Knoblauch: Meilensteine 42 1013
Bernauer und Schanzer: Wie einst im Mai 41 986
Bergström und Larsen: Schwarzer Peter 42 1014
Bernstein, Henri: Das Geheimnis 47 1140
Bernstein, Max: Der gute Vogel 43 1042
Björnson: Geographie und Liebe 37 875
Blei: Die Welle 52 1294
Boieldieu: Der Satansweg 46 1118
Bojer: Marie Walewska 42 1014
Braun: Mutter Maria 48 1180
Briesen: Die von Wildtberg 48 1179
Brieux: Die armen Frauen 39 932
Die Schiffbrüchigen 26/7 665
Büchner: Leonce und Lena } 52 1279
Wozzeck }
Claudel: Die Verkündigung 42 1003 49 1195
Ernst: Flachsmann als Erzieher 49 1195
Eulenberg: Belinde 42 994
Ikarus und Dädalus } 38 902
Krieg dem Kriege }
Paul und Paula 36 836
Zeitwende 43 1023
Ewers: Das Wundermädchen von Berlin 42 1013
Flers und Caillavet: Die goldenen Palmen 41 967
Galsworthy: Der Menschenfreund 39 920
Justiz 43 1025
Kampf 46 1107
Goethe: Torquato Tasso 40 939 49 1195
Gorsleben: Der Rastaquär 47 1153
Greiner: Arbaces und Panthea 52 1295
Guitry: Der Nachtwächter 47 1140
Halévy: Die Jüdin 39 931
Hardt: Schirin und Gertraude 45 1097 51 1266
Harlan: Das Nürnbergische Ei 52 1284
Hatvany: Die Berühmten 26/7 687
Hauptmann, Carl: Die armseligen Besenbinder . . . 44 1071
Die lange Jule 50 1237

Hauptmann, Gerhart: Hanneles Himmelfahrt **41** 967
Hermann: Jettchen Gebert **44** 1060
Herrmann: Das Gotteskind **51** 1266
Herrnfeld: Endlich allein **37** 877
Hinnerk: Graf Ehrenfried **51** 1249
Holz: Sonnenfinsternis **40** 957
Ibsen: Peer Gynt **39** 913 **44** 1056
Kleist: Der zerbrochene Krug **41** 967
Knoblauch und Bennett: Meilensteine **42** 1013
Küchler: Die goldene Locke **40** 958
Künneke: Coeur As **47** 1154
Lange: Frau Majas Rache **48** 1179
Larsen und Bergström: Schwarzer Peter **42** 1014
Legal: Laetare **38** 902
Lengyel: Tante Rosa **49** 1208
Lessing: Emilia Galotti **45** 1082
Lopez: Der häßliche Ferante **51** 1253
Lortzing: Undine **46** 1118
Mell: Der Barbier von Berriac **36** 836
Meyrink und Roda: Bubi **41** 982
Müller: Der reizende Adrian **49** 1207
Gesinnung **46** 1127
Nathansen: Die Affaire **47** 1134
Nicodemi: Der Reiherbusch **48** 1169
Puccini: Manon Lescaut **50** 1236
Rey: Schöne Frauen **42** 1012
Roda und Meyrink: Bubi **41** 982
Roosen: Das europäische Konzert **49** 1208
Schiller: Die Jungfrau von Orleans **48** 1161
Kabale und Liebe **26/7** 671
Wilhelm Tell **39** 913
Schmidt, Leopold: Die Heimkehr des Odysseus . . . **48** 988
Schmidt, Lothar: Christiane **50** 1241
Schmidtbonn: Der verlorene Sohn **44** 1050
Schönherr: Die Trenkwalder **52** 1280
Shakespeare: Antonius und Cleopatra **28/9** 721
Hamlet **50** 1228
Der Kaufmann von Venedig **52** 1277
Shaw: Androklus und der Löwe **40** 958 **50** 1221
Helden **37** 875
Pygmalion **45** 1087 **46** 1107
Smetana: Die verkaufte Braut **32/3** 772
Soyka: Geldzauber **46** 1111
Sternheim: Die Hose **26/7** 671
Bürger Schippel **44** 1058
Strindberg: Die Kronbraut **46** 1107
Schwanenweiß **38** 885
Wetterleuchten **51** 1249

Sullivan: Der Mikado 30/1 756
Thoma: Die Sippe 49 1194
Thuille: Lobetanz 40 959
Verdi: Falstaff 28 9 705
Vosberg: Generalprobe 34/5 824
Walter: Traute Biederleute 43 1042
Wedekind: Franziska 37 860
Musik 43 1025
Wiegand: Marignano 52 195
Wildgans: In Ewigkeit, Amen 36 836
Woikowsky-Biedau: Das Nothemd 47 1155
Zinn: Die drei Brüder von Damaskus 41 983
Zobeltitz: Will und Wiebke 41 983
Blick auf Jean Paul 41 963
Blumentöpfe, Die tausend — 37 877
Boccaccio 38 893
Boieldieu, Lortzing und — 46 1118
Brahms Erben 39 913
Brand, Der imaginäre — 37 870
Bremen 37 866
Laetare 38 902
Der neue Brieux (Die armen Frauen) 39 932
Die goldene Locke (Kurt Küchler) 40 958
Mutter Maria (Lily Braun) 48 1180
Brieux, Der neue — 39 932
Die Schiffbrüchigen 26/7 665
Brüder, Die drei — von Damaskus 41 983
Bubi 41 982
Bücherbesprechungen
Bermann: Der Hofmeister 26/7 688
Brod: Die Schönheit der häßlichen Bilder 28/9 723
Riemann: Pierrot im Schnee 30/1 746
Lohmeyer: Die Dramaturgie der Massen 30/1 753
Bab: Kainz und Matkowsky 30/1 754
Schickele: Schreie auf dem Boulevard 30/1 758
Deutsche Dramaturgie, Dritter Band 32/3 766
Müller: Das Recht in Goethes Faust 32/3 775
Sakheim: Marion in Rot 34/5 825
Lichnowsky: Götter, Könige und Tiere in Aegypten . 34/5 826
Stefan: Das Grab in Wien 36 849
Walser: Das Theater 36 850
Morgenstern: Palmström 37 876
Schur: Der Dichter und das Theater 38 881
Das Kinobuch 43 1028
Daumier: Recht und Gericht 43 1043
de Laclos: Liaisons dangereuses 44 1047
Hesse: Gedichte 48 1182
Fuchs: Kritik der Tonwerke 49 1198

Bab: Nebenrollen 49 1207
Mynona: Rosa, die schöne Schutzmannsfrau 52 1296
Büchner 42 997
Büchner-Abend 52 1279
Bühne, Das Jahr der — 34/5 799
Bühnenluft 49 1211
Bühnenmaler, Der — 36 850
Bülow . . ., Wie hätte — 50 1240
Bürger Schippel 44 1058
Burckhard und Burgtheater 39 907
Burgtheaters, Fünfundzwanzig Jahre neuen — 44 1053

Cabaret 43 1044
Cabaret, Metropol- — 44 1062
Caruso 43 1023 50 1230
Cézanne, Degas und — 47 1148
Christiane 50 1241
Cinese, Herbert der — 36 850
Clown, Der lange — 38 900
(Cöln) Der Rastaquär 47 1153
Coeur As 47 1154
Corsetfreuden 49 1200

Damaskus, Die drei Brüder von — 41 983
(Darmstadt) Künstler, Routiniers und Dilettanten . . 34/5 812
David und Absalom 30/1 727
Degas und Cézanne 47 1148
Dehmel dramaticus 47 1131
Deutsche Dramaturgie 32/3 766
Dichter, Der — und das Theater 38 881
Dilettanten, Künstler, Routiniers und — 34/5 812
Dozent, Der — für Ethik 48 1171
(Dramatisches) David und Absalom 30/1 727
Dramaturgen, Aus der Werkstatt eines — 32/3 790
Dramaturgie, Deutsche — 32/3 766
— der Massen 30/1 753
Dramaturgischer Aphorismus 40 937
Dramenbesprechungen
Lasker-Schüler: Die Wupper 28/9 702
Büchner: Leonce und Lena 28/9 722
Dresden 39 922
Gegen Seebach 26/7 679
Dresdens Schauspielhaus 40 946
Die armseligen Besenbinder 44 1071
In und um Dresden 49 1195
Das Gotteskind 51 1266
Düsseldorf
Von Eulenberg (Ikarus und Dädalus; Krieg dem Kriege) 38 902
Aus Düsseldorf (Schwarzer Peter) 42 1014

Elftausend, Die — Jungfrauen von Cöln 38 898
Emilia Galotti 45 1082
Entdecken 51 1247
Erotische Films 37 867
ER und Georg und Ich 37 874
Etat, Der — eines Stadttheaters 32/3 761
Ethik, Der Dozent für — 48 1171
Eulenberg
Paul und Paula 36 836
Ikarus und Dädalus
Krieg dem Kriege 38 902
Belinde 42 994
Zeitwende 43 1023
Expedientin, Die — Müller 42 1006

Fachschule für Theaterkunst 46 1127
Fall, Der — Jacobsohn 36 829
Falstaff am Ende 28/9 705
Familie, Die — 41 978
Faust, Das Recht in Goethes — 32/3 775
Fauste! Fauste! 41 986
Feiner Film 41 976
Ferante, Der häßliche — 51 1253
Festspiel, Das wahre — 26 7 682
Figaros Hochzeit 26/7 689
Flaubert, Ibsen und — 45 1090
Forbes-Robertson 30/1 737
Frankfurt am Main
Künstler, Routiniers und Dilettanten 34/5 812
Arbaces und Panthea 52 1295
Franziska 37 860
Fünfundzwanzig Jahre neuen Burgtheaters 44 1053

Galanterie 30/1 736
Galsworthy, Shaw, — und Strindberg 46 1107
— und Wedekind 43 1025
Ganze Richtung, Die — — paßt mir nicht 51 1243
Gedichte
Zwei Aehren 28/9 697
Galanterie 30/1 736
Holzfäller 32 3 765
Giselheer dem Tiger 34/5 798
Die Lämmerwolke 37 859
Totengräberlied 38 884
Einem Theaterbesucher 41 966
Spleen 46 1106
Seliges Herz 47 1149
Gedrucktes Kino 43 1028
Gegend, Die gute — 51 1251

Geldzauber 46 1111
Generalprobe 34/5 824
Gertrud 46 1126
Gesinnung 46 1127
Girls, Die — 41 985
Giselheer dem Tiger 34/5 798
Gitanjali 48 1159
Goethe
Das Recht in Goethes Faust 32/3 775
Torquato Tasso 40 939 49 1195
Herzog Goethe 48 1164
Goldene, Die — Locke 40 958
Gotteskind, Das — 51 1266
Grab, Das — in Wien 36 849
Großstadt-Weihnachten 52 1293

Halévy und Auernheimer 39 931
Hamburg
Das hamburger Theaterjahr 26/7 678
Sonnenfinsternis 40 957
Der neue Bataille (Das große Werk) 41 982
Meilensteine und Wundermädchen 42 1013
Aus Hamburg (Traute Biederleute, Der gute Vogel) . 43 1042
Schirin und Gertraude 45 1097
Elisabeth Schneider 47 1153
Hamburg (Frau Majas Rache, Die von Wildtberg) . . 48 1179
Hamlet 50 1228
(Hannover) Generalprobe 34/5 824
Hauptmann, Reinhardt, — und Kleist 41 967
Hellerau 42 1003
Hennings, Betty — 28/9 719
Herbert der Cinese 36 850
(Herbstausstellung, Berliner —) 51 1243
Herzog Goethe 48 1164
— von Praslin 36 843
Hinnerk und Strindberg 51 1248
Höflich, Die Stimme der — 38 903
Hofmeister, Der — 26/7 688
Holl, Gussy — 26/7 687
Holzapfel und Schlehwein 49 1209
Holzfäller 32/3 765

Ibsen
Wenn Ibsen wiederkäme 34/5 795
(Peer Gynt) Brahms Erben 39 913
Der norwegische und der deutsche Peer Gynt 44 1056
Ibsen und Flaubert 45 1090
Impresario, Der — 30/1 748
In und um Dresden 49 1195

Jacobsohn, Der Fall — 36 829
Jahr, Das — der Bühne 34/5 799
Jettchen Gebert 44 1060
Jule, Die lange — 50 1237
Jungfrau, Die — von Orleans 48 1161
Junkermann, Hans — 39 933

Kainz und Matkowsky 30/1 754
Kaiser, Der — baut 45 1075
Karlsruhe 32/3 788
  Künstler, Routiniers und Dilettanten 34/5 812
Kasperletheater
  Das wahre Festspiel 26/7 682
  Kino 30/1 752
  Die Schaubühne spricht 32/3 785
  Auftakt 34/5 822
  Parkett 36 842
  ER und Georg und Ich 37 874
  Der lange Clown 38 900
  Mynheer Felix 39 930
  Die Musik kommt 41 981
  Zarathustra und Appelschnut 42 1011
  Sexuelle Aufklärung 43 1040
  Die zärtlichen Verwandten 44 1070
  Schöner Herbst 46 1125
  Schall und Rauch 47 1151
  Salut au monde! 49 1205
  Wie hätte Bülow 50 1240
  Großstadt-Weihnachten 52 1293
Kinematographie
  Kulturfaktor Film 28/9 707
  Moritz Napoleon 32/3 791
  Kino und Schauluft 34/5 807
  (Der Student von Prag) Sommer-Theater 37 863
  Erotische Films 37 867
  Verbotene Films 40 949
  Feiner Film 41 976
  Gedrucktes Kino 43 1028
  Moritz und Max (Prince und Linder) 48 1182
Klavierauszug, Der — 30/1 755
Kleist, Reinhardt, Hauptmann und — 41 967
Königsberg 34/5 816
  Christiane 50 1241
Kongreß für Aesthetik 43 1019
Kritik der Tonwerke 49 1198
Künstler, Routiniers und Dilettanten 34/5 812
Kulturfaktor Film 28/9 707
Kunst und Künstler 30/1 755

Lämmerwolke, Die — 37 859
Laetare 38 902
Laster und Liebe 52 1286
Leben, Das — 49 1193
— , — ein Film 32/3 778
Leipzig 30/1 740
Marie Walewska 42 1014
Marignano 52 1295
Leonce und Lena 28/9 722
Lessing, Der bearbeitete — 41 972
— , Herr Theodor — 43 1034 48 1171
Liaisons dangereuses 44 1047
Lichtspiele, Wintergarten und — 51 1267
Literatur, Die diskreditierte — 49 1210
Lobetanz 40 959
London
Aus London 32/3 789
Androklus und der Löwe 40 958
Lortzing und Boieldieu 46 1118
Lustspiele 47 1134

Mann, Thomas — 36 830
(Mannheim) Künstler, Routiniers und Dilettanten . . 34/5 812
Manon Lescaut 50 1236
Marie Walewska 42 1014
Marignano 52 1295
Marion in Rot 34/5 825
Marionetten der Mode 38 890
Marionettentheater, Branns — 41 986 48 1181
Massary 47 1143
Massen, Dramaturgie der — 30/1 753
Matkowsky, Kainz und — 30/1 754
Meilensteine und Wundermädchen 42 1013
Meine reizende kleine Wohnung 46 1119
Menschenfreund, Der — 39 920
Menschenliebe, Aus — 26/7 689 37 878
Metropol-Cabaret 44 1062
Mode, Marionetten der — 38 890
Moritz Napoleon 32/3 791
— und Max 48 1182
Mozart der Erstandene 52 1271
Müller, Die Expedientin — 42 1006
München
Die Berühmten (Hatvany) 26/7 687
Operette in München 30/1 756
Gustav Waldau 43 1041
Gertrud (Apel) 46 1126
München (Das europäische Konzert, Tante Rosa) . . . 49 1208
Die Welle (Blei) 52 1294

Musik, Die — kommt 41 981
Mutter Maria 48 1180
Mynheer Felix 39 930

Nebenrollen 40 935 49 1207
Nothemd, Das — 47 1155
Notschrei 41 984
Nürnbergisch, Das — Ei 52 1284

(Oldenburg) Will und Wiebke 41 983
Oper und Operette
Falstaff am Ende 28/9 705
Operette in München 30/1 756
Die verkaufte Braut 32/3 772
Operettendämmerung 36 839
Halévy [und Auernheimer] 39 931
Lobetanz 40 959
Max Ulysses Pallenberg (Die Heimkehr des Odysseus) . 41 988
Verdi 42 998 43 1023
Operettenmusik 44 1072
Lortzing und Boieldieu 46 1118
Coeur As 47 1154
Das Nothemd 47 1155
Caruso 43 1023 50 1230
Manon Lescaut 50 1236
Mozart, der Erstandene 52 1271

Pagay, Der alte — 45 1097
Pallenberg, Max Ulysses — 41 988
Palmström der Vermehrte 37 876
Pariser in Wien 47 1140
Parkett 36 842
Paul, Blick auf Jean — 41 963
Peccavi 45 1098
Peer Gynt, Der norwegische und der deutsche — — . . 44 1056
Prag
Der Menschenfreund 39 920
Jettchen Gebert 44 1060
Praslin, Herzog von — 36 843
Praxis, Aus der — 26/7 690 28/9 724 30/1 759 32/3 793
34/5 827 36 853 37 879 38 905 39 933 40 960 41 988
42 1016 43 1045 44 1073 45 1099 46 1128 47 1156
48 1184 49 1212 50 1242 51 1268 52 1297
Presse, Die —
Brieux: Die Schiffbrüchigen 26/7 692
Wedekind: Franziska
Schwartz und Mathern: 777 : 10 } 36 880
Strindberg: Schwanenweiß 38 906

Auernheimer: Das Paar nach der Mode
Mars und Desvallières: Im Ehekäfig 39 934
Flers und Caillavet: Die goldenen Palmen
Zinn: Die drei Brüder von Damaskus 41 990
Eulenberg: Belinde
Schönthan und Presber: Die Puppenklinik 42 1018
Eulenberg: Zeitwende 43 1046
Schmidtbonn: Der verlorene Sohn
Nathansen: Hinter Mauern 44 1073
Shaw: Pygmalion
Galsworthy: Kampf 45 1101
Strindberg: Die Kronbraut
Kadelburg und Skowronnek: Im grünen Rock . . . 46 1129
Müller: Gesinnung
Nathansen: Die Affaire 47 1158
Shaw: Androklus und der Löwe
Arnold und Bach: Die spanische Fliege 49 1213
Thoma: Die Sippe
Strindberg: Wetterleuchten
Hinnerk: Graf Ehrenfried 51 1269
Hardt: Schirin und Gertraude
Publikumstrust 50 1215
Pygmalion 45 1087

Rastaquär, Der — 47 1153
Recht, Das — in Goethes Faust 32/3 775
Reiherbusch, Der — 48 1169
Reinhardt, Hauptmann und Kleist 41 967
Réjane, Die — in der Reichenberger Straße . . . 30/1 757
Rezitatorin, Die — 40 953
Richter, Ellen — 50 1241
Richtung, Die ganze — paßt mir nicht 51 1243
Riconoscimo 26/7 686
Romantik, Die — des Geschmacklosen 28/9 723
Routiniers, Künstler, — und Dilettanten 34/5 812
Rückblick und Ausblick 26/7 667 45 1085
Rüssel, Der — des fetten Herrn Mühlmann 52 1289

Saisonbeginn 36 836
Salut au monde! 49 1205
Schall und Rauch 47 1151
Schaubühnchen, Das — 48 1181
Schaubühne, Die — spricht 32/3 785
Schauluft, Kino und — 34/5 807
Schauspieler, Sänger, Rezitatoren und Cabaretisten
(Harry Walden) Aus Wien 26/7 671
Gussy Holl 26/7 687
Betty Hennings 28/9 719

Forbes-Robertson 30/1 737
Herbert der Cineſe 36 850
Die Stimme der Höflich 38 903
Hans Junkermann 39 933
Max Ulyſſes Pallenberg 41 988
(Caruſo) Zeitwende 43 1023 50 1230
Guſtav Waldau 43 1041
Erich Walter 43 1044
Der alte Pagay 45 1097
Maſſary 47 1143
Eliſabeth Schneider 47 1253
(Waßmann und Arnold) Holzapfel und Schlehwein . . 49 1209
Ellen Richter 50 1241
Wüllner 51 1265
(Schildkraut und Baſſermann) Die beiden Shylocks . . 52 1277
Schauſpieler, Der — 42 991
— , — — als Autor 34/5 803
— des Lebens 30/1 746
Schauſpielerflucht 28/9 693
Schiffbrüchigen, Die — 26/7 665
Schiller
Kabale und Liebe 26/7 671
Wilhelm Tell 39 913
Die Jungfrau von Orleans 48 1161
Schneider, Eliſabeth — 47 1153
Schöne Frauen 42 1012
Schöner Herbſt 46 1125
Schreie auf dem Boulevard 30/1 758
Schutzmannsfrau, Die ſchöne — 52 1296
Schwanenweiß 38 885
Schwerin 47 1152
Seebach, Gegen — 26/7 679
Sehnſucht nach der Bakerſtreet 40 960
Seliges Herz 47 1149
Sexuelle Aufklärung 43 1040
Shakeſpeare 45 1077 46 1113 47 1137
Antonius und Cleopatra 28/9 721
Ein Sommernachtstraum 47 1134
Holzapfel und Schlehwein 49 1209
Hamlet 50 1228
Die beiden Shylocks 52 1277
Shaw
Androklus und der Löwe 40 958 50 1221
Pygmalion 45 1087 46 1107
Shylocks, Die beiden — 52 1277
Sieben tolle Tage 36 852
Sippe, Die — 49 1194
Sommerliches Berlin 34/5 825

Sommer-Theater 37 863
Sonnenfinsternis 40 957
Späße, Zwei — 34/5 818
Spleen 46 1106
Splitter 47 1133 48 1170
Sprüche 36 835
Stadion 26 7 675
Stadttheaters, Der Etat eines — 32/3 761
Stimme, Die — der Höflich 38 908
Strindberg
Die Kronbraut 46 1107
Wetterleuchten 51 1248
Strindberg über sich selbst 51 1256
Student Michelsen 28/9 709
Sturm-Gloſſen 46 1103

Tabaktrust 39 924
Theater, Der Dichter und das — 38 881
Theaterbesucher, Einem — 41 966
Theatergeschäft, Das — 28/9 720
Rückblick und Ausblick 26/7 667 45 1085
Der Etat eines Stadttheaters 32/3 761
Dresdens Schauspielhaus 40 946
Die gute Gegend 51 1251
Theaterglas, Altes — 48 1183
Theaterjahr, Das hamburger — 26/7 678
— , — karlsruher — 32/3 788
— , — königsberger — 34/5 816
— , — leipziger — 30/1 740
Theaterkind, Das — 36 852
Theaterkunst, Fachschule für — 46 1127
Tonwerke, Kritik der — 49 1198
Torquato Tasso 40 939
Totengräberlied 38 884
Totentanz, Ein — 49 1202
Trenkwalder, Die — 52 1280

Varieté zweier Welten 38 887
Venedig 45 1081
Verbotene Films 40 949
Verdi 42 998
Verkaufte, Die — Braut 32/3 772
Verlagsfusion 42 1001
Verlorene, Der — Sohn 44 1050
Verse, Alte — 48 1182
Volk, Das — 42 993
Von dem Manne, der keine Zeitungen mehr las 43 1030
Vorbemerkung (zu Rochefort) 34/5 818

Vorfrühling 51 1258
Vortragsreise 37 855

Waldau, Gustav — 43 1041
Walter, Erich — 43 1044
Wedekind, Galsworthy und — 43 1025
Welle, Die — 52 1294
Wenn Ibsen wiederkäme 34 5 795
Werkstatt, Aus der — eines Dramaturgen 32/3 790
Wie hätte Bülow 50 1240
Wien
Aus Wien (Harry Walden; Die Hose) 26/7 671
Falstaff am Ende 28/9 705
Das Grab in Wien 36 849
Wiener Saisonbeginn (Helden; Geographie und Liebe) . 37 875
Bubi (Roda und Meyrink) 41 982
Schöne Frauen (Rey) 42 1012
Galsworthy und Wedekind (Justiz; Musik) 43 1025
Fünfundzwanzig Jahre neuen Burgtheaters 44 1053
Bürger Schippel (Sternheim) 44 1058
Pygmalion 45 1087
Geldzauber (Soyka) 46 1111
Pariser in Wien (Das Geheimnis; Sacha Guitry; Die Pariserin) 47 1140
Der Reiherbusch (Nicodemi) 48 1169
Der reizende Adrian (Müller) 49 1207
Die lange Jule (Carl Hauptmann) 50 1237
Der häßliche Ferante (Lopez) 51 1253
Die Trenkwalder (Schönherr) 52 1280

Zärtlichen, Die — Verwandten 44 1070
Zarathustra und Appelschnut 42 1011
Zeitungstrust 49 1187
Zeitwende 43 1023
Zwei Aehren 28/9 697

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten

Adam, Max 753
Altenberg, Peter 993. 1081. 1133. 1170. 1193. 1247
Andrejew, Leonid 870

Bab, Julius 675. 766. 935. 1019. 1090. 1195. 1221. 1284
Bahr, Hermann 907
Bermann, Richard A. 1028
Bie, Oscar 1230
Binding, Rudolf G. 697
Blei, Franz 843
Brand, Maximilian 1149
Breuer, Robert 1075. 1127. 1148
Brod, Max 698, 772
Byk, Edgar 754

Carlyle, Thomas 1077. 1113. 1137
Chlodwig 682

Deibel, Franz 816. 1241
Deri, Max 1103. 1243
Dünwald, Willi 830

Epstein, Max 667. 720. 761. 863. 946. 1001. 1062. 1085. 1251

Falckenberg, Otto 884
Fontana, Oscar Maurus 746
Frank, Paul 748

Gaehde, Christian 922. 1071. 1266
Goldschmidt, Rudolf K. 788
Gorsleben, R. John von 765
Goth, Ernst 983. 1127
Großmann, Stefan 1119
Günther, Felix 839

Hamecher, Peter 759
Handl, Willi 659. 920. 1060
Harbeck, Hans 966. 1126. 1208. 1294
Harden, Maximilian 818
Hebbel 937
Hieber, Hermann 679
Hofmannsthal, Hugo von 963
Holzer, Marie 1022
Honroth-Loewe, Lisa 1265

Ignaz 752. 822. 842

J., S. 665. 799. 829. 836. 860. 885. 913. 939. 967. 994. 1023. 1034. 1050. 1082. 1107. 1134. 1161. 1171. 1194. 1228. 1248. 1277
Jacobsohn, Fritz 959. 1118. 1155. 1236
Jhering, Herbert 702. 824. 1266. 1279

Kayßler, Friedrich 1258
Kettler, Franz 866. 902. 932. 958. 983. 1180
Koffka, Fritz 727
Krauß, Erwin O. 737
Krell, Max 688

Lasker-Schüler, Else 798
Lehmann, Victor 1154

Lind, Emil 881
Ludwig, Emil 1131. 1198

Mauthner, Fritz 1164
Mayer, Alfred 1041
Mayer, Paul 825
Michaelis, Fritz 1202
Morburger, Carl 1056
Morgenstern, Christian 859
Moritz, Henry 719
Mühsam, Erich 687. 790
Müller, Robert 887
Münzer, Kurt 778

Nowak, Karl Fr. 972

Panter, Peter 687. 722. 757. 791. 825. 850. 876. 903. 933. 960. 984. 1015. 1043. 1072. 1097. 1155. 1181. 1209. 1241. 1267. 1296
Panurg 874
Pinthus, Kurt 740. 1014. 1295
Polgar, Alfred 671. 875. 982. 1012. 1025. 1058. 1087. 1111. 1140. 1169. 1208. 1237. 1253. 1280
Poppenberg, Felix 1047
Prels, Max 736

Rauscher, Ulrich 931. 1003. 1093
Reck-Malleczewen, Fritz 1271
Rochefort, Henri 818
Roda, Roda 855
Rosenthal, Friedrich 693

Sakheim, Arthur 678. 957. 982. 1013. 1042. 1097. 1153. 1179
Salten, Felix 893
Schlesinger, Paul 709
Schmidtbonn, Wilhelm 898
Schmitt, Peter Paul 953. 1200
Schwiefert, Fritz 1207
Serner, Walter 807
Shaw, Bernard 991
Sinsheimer, Hermann 812. 1295
Sklarz, W. 976
Stefan, Paul 705. 998
Stolz, Heinz 902. 1014. 1153
Strauß-Olsen, Hermann 1152
Strindberg, August 1256

Tagger, Theodor 803
Tagore, Rabindranath 1159
Tiger, Theobald 900. 930. 981. 1011, 1040. 1070. 1125. 1151. 1240. 1293
Towska, Kory 835
Tucholsky, Kurt 795. 867. 949. 997. 1143

Ullmann, Ludwig 849. 1053

Vara, Sil 789. 958
Verlaine, Paul 1106
Vinder 924. 1006. 1064. 1146

Wrobel, Ignaz 775. 890. 978. 1030. 1205. 1286

Xaver 756

Ziller, Franz 755

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 3. Juli 1913 Nummer 26/27

Hermann Bahr / von Willi Handl

Aus einer Monographie, die bei S. Fischer erscheint, folgen hier zwei Abschnitte, die den Bahr von dreißig und den Bahr von fünfzig Jahren charakterisieren.

Ein Mann, hoch und stark gewachsen, wie ein junger Bauer; die Tritte fest und federnd, die Arme lässig aus den breiten Schultern, der Rücken ein wenig rund, als wäre er immer zum Ansprung geduckt. Dazu ein Kopf aus dem Quartier Latin: die frisierte Wildheit schwarzer Locken bis über die breite Stirne her, die Bartspitze straff und lang, ein dunkler Dolch (oder ein heftiges Ausrufungszeichen); blitzende kleine Augen, die immer lachen. Die Züge derb, frech und doch wieder voll Geheimnis, als wären sie sich selbst irgendwie rätselhaft, entfremdet; die Backen breit und grob, die kurze Nase unwillig eingezwängt, die Unterlippe kämpferisch vorgeschoben; aber zwischen den Brauen, hinter den Nasenflügeln und um den Mund in allen Falten und Winkeln eine hastige Bewegung feiner scharfer Linien, ein ruheloses Wirrsal flüchtiger, spöttischer, grimmiger, neckischer, denkerischer, fragwürdiger Schatten. Es war das Gesicht eines boulevardisierten Fauns, eines Zechers und Raufers, der einstweilen genug hat, eines Don Juan, dem es kaum mehr der Mühe wert ist; das Gesicht eines, der eine wiehernde Jugend hinter sich getan und jetzt was Neues, was Neues! vom Leben verlangt; das Gesicht eines Wissenden, zu jeder Pose geschickt, und das Gesicht eines Stürmenden, zu jedem Vorstoß bereit: ein Eroberergesicht.

Uns junge Leute hatte er sogleich. Wo wir hielten, von dort kam er eben her. Hatte sich auch mit unserm Pack voll Welträtsel zeitgerecht herumgebalgt, wie wir, und stand nun verschnaufend, nicht Sieger und nicht besiegt, zwischen zwei Schlachten. Was wir in Kümmernis ahnten: daß unsre Formeln nicht immer gelten, unsre Lösungen nicht immer stimmen würden,

das rief er uns von seinem neuen Stand aus fröhlich und herausfordernd entgegen. Er wagte seine ‚Kritik der Moderne', in der unser neues Weltgefühl umrissen und begründet war. Eine Kritik, die mit sehr ernsthafter Miene von den Lehren nach Marx und nach Darwin und von der großen deutschen Philosophie herkam. Sie gab sich zunächst ganz vertrauenswürdig und solid, wenn auch um vieles amüsanter, als sonst Weisheit auf wissenschaftlicher Grundlage. Aber wenn diese Kritik zunächst den Intellekt aussprach und mit ihm zu operieren schien, schlug sie dann plötzlich die erkenntnistheoretische Volte, ließ alle Verläßlichkeit des Intellektes zerflattern und verschwinden; nichts blieb als die fröhlich verantwortungslosen Sinne und die Unmittelbarkeit ihres Eindrucks. Das war durchaus ein Impressionismus für muntere junge Leute, die an der Welt nicht verzweifeln wollten, trotz der beschämenden Unmöglichkeit, sie mit dem Verstande zu durchdringen. Weg von der kümmerlichen Arbeit des Verstandes, und auf die reiche Erfahrung der Nerven los: umlernen, umleben!

Da war der jungen Generation das Leben neu gewonnen, mit aller Farbigkeit und allem Duft. Man brauchte sich von den alten theoretischen Grundlagen gar nicht einmal blutig loszureißen; nur gemächlich fortzuschreiten, wie es die Logik selber anzugeben schien. Und der lustige Widerspruch, daß da schließlich der Verstand den Verstand negierte und der Intellekt bemüht war, sich selbst um allen Kredit zu bringen, konnte nur ein kräftiger Reiz mehr bei diesem Verfahren sein. In den Kern der Welt vorzudringen waren wir müde geworden; es galt nun wiederum, die Oberfläche der Erde zu erobern. Dieses Buch zeigte uns, wie die neue Besitzergreifung von der alten geistigen Operationsbasis her siegreich auszuführen war. Es gab, in kühnsten Verkürzungen, mit Reflexen von blitzender Helle, einen Blick über den Zusammenhang unsrer letzten Sehnsucht mit uranfänglichen ewigen Dingen. Die gedanklichen Bänder mochten in den Prüfungen der Wissenschaft fester oder lockerer erfunden werden: wen kümmerte das? Man wollte nicht überzeugt, sondern gerechtfertigt sein. Darum wirkte dieses Buch voll sinnlicher Erfahrungen, Beobachtungen, Beschreibungen sicherer auf die junge Generation als irgend eine Lehre, auf reinlichster Abstraktion lückenlos aufgebaut, es je gekonnt hätte. Zwanglos und scheinbar zufällig war da versammelt, was sich in den guten Gegenden Europas — also von der Heimat westwärts — an Eindrücken, Reizen, Stimmungen, Erwägungen von Tag zu Tag erwerben ließ. Theoretisch unterlegt, so daß es noch ganz gut ins Gefüge der letzten Weltanschauung eingelassen werden konnte, hatte

das alles doch die beruhigende Dichtigkeit und Fülle einer konkreten und behaglich genießbaren Welt. Oberfläche, Farbigkeit, plastisches Mancherlei, Bewegung, Bewegung! — das war die unvergleichliche, lustvolle Schönheit dieses Erbauungsbuches für die Ungeduldigen und Unbändigen. Es brachte die starke Sonne fremder Länder, eine Spiegelung zeitgemäßer Philosophie, Kunde von Meistern und Meisterwerken in den Künsten; neue Eindrücke von Frauen, Büchern, Kirchen, Landschaften; es brachte bedeutende Auseinandersetzungen mit den Namen und Fragen, die jene Zeit des Ueberganges heftig beunruhigten; Männer und Werke der nächsten Zukunft, frische, unabgenützte Begeisterungen, die sich im Urteil späterer Tage bestätigen sollten; es brachte eine neue Stimmung des Lebens und Ausblicke auf eine neue Menschlichkeit: der gute Europäer war da zum ersten Mal als Bild und Losung umfassend moderner Kultur hingestellt.

Es brachte auch einen neuen Stil. Denn das war ja selbstverständlich, daß die neuen Verkündigungen auch neuer Töne, daß die andre Betrachtung der Welt auch andrer sprachlicher Instrumente bedurfte. Sie formten sich nach dem Willen und Bedürfnis dieser Jugend. Das Material an Ausdruck, das die Ueberlieferung hergab, reagierte heftig auf die scharfen Zusätze von unmittelbarer Sinnlichkeit und nervösem Erlebnis, es begann zu gären und seltsame Blasen aufzuwerfen. „Bis in die Fingerspitzen hinab nervös zu sein“: Bahrs Losung für die Europäer der gegenwärtigsten Gegenwart mußte sich im Literarischen so ausdrücken: bis in den Wortbau hinein impressionistisch zu sein. Nicht aus dem Geist, sondern aus den Nerven war die Welt des neuen Menschen aufzubauen; war ihre sprachliche Spiegelung herzuleiten: sinnfällig und unmittelbar. Aber dem Menschen ist das Sehen immer der erste, der wichtigste Sinn gewesen; und sinnfällig heißt ihm darum vor allem sichtbar. Mit den Eigenschaften und Werten der Farbigkeit, der Linie und der äußern Erscheinung wurde in der damaligen Literatursprache ein ganz pompöser Aufwand getrieben. Die geschriebene Malerei der Romantiker war weit übertroffen. Nicht nur Stadt und Landschaft, Kleid und Antlitz mußten stilistisch hingezeichnet und koloriert sein, sondern auch die innern Tatsachen wollten ihre Farbe und ihren besondern Strich. Daher die malvenfarbenen Stimmungen, die perlgrauen Gedanken, die steilen oder grellen Persönlichkeiten, von denen es in der Literatur jener Jahre üppig wimmelt. Daher die dankbare Begeisterung für die Malerei, deren neu erstandener Impressionismus den Impressionisten der Literatur im rechten Augenblick unschätzbare stoff-

liche, geistige und technische Hilfen hergab. Daher endlich das ganze geschmeidig interessante Spiel mit schmückenden Adjektiven, deren üppiger Andrang dem ersten flüchtigen Blick als das wesentliche Merkmal jener Stilkünste aus der Schule Bahr erscheinen kann. Seine Ziele, Wege, Notwendigkeiten waren aber eigentlich doch viel reicher. Nicht nur Kraft und Fülle des Wortes, auch Maß und Bau des Vortrags waren aus Eigenem und fürs Eigene zu erneuern. Hastiger, drängender und gespannter wurde die Folge der Sätze. Eindruck auf Eindruck, möglichst unmittelbar, ohne schleppendes, schwächendes Beiwerk: so sollte sich diese neue Welt nervöser Kultur genau im Rhythmus ihrer Lebendigkeit, im Reichtum ihrer Reizungen sprachlich wiedererschaffen. Aus dem zerriebenen Humus früherer rhetorischer Bestände wuchsen diese seltsam schillernden Blüten auf. Der beruhigte Blick der Späteren kann ohne große Mühe die fruchtbaren Reste lateinischer Konstruktionen, des klassischen deutschen Pathos, ja selbst epigonischer Schöngeisterei aus dieser gewaltsamen Redekunst herausspüren, die sich selbst so unerhört neu dünkte. Aber als Keim aller Gärungen war diesem Gemenge wohlbekannter und oft gebrauchter Elemente der Witz und die Verve der modernsten Franzosen hinzugetan worden. Ihnen ging der deutsche Oesterreicher damals am liebsten nach, suchte ihrem Temperament, ihrer Geschmeidigkeit, ihrer Lebensleichtigkeit aus den keltischen Erbschaften seines Blutes her zu antworten, während man sich weiter nordwärts doch lieber an die eigen echte, denkerisch deutsche Art des Naturalismus und seiner mannigfachen Verwertungen hielt. Die Oesterreicher jedoch gefielen sich auch damals in romanischen Kostümen. Bahr selbst sprang gleich mit unbändiger Keckheit auf die neuen französischen Prosaisten los und nahm von ihren Romanciers, Philosophen und Essayisten — Barrès und Huysmans, Hervieu und Lemaître — was ihm irgendwie passen mochte. Und gab, wissentlich oder nicht, gleich auch mit drein, was diese von ihren großen Vorgängern überkommen hatten. Dies betonte Franzosentum knisterte nun unaufhörlich mit blendend hellen Funken durch die Art und die Kunst dieses im Grunde derbdeutschen Menschen. In seinem Stil zerbrach es den würdevollen Gleichschritt der breitspurigen deutschen Satzfolge und kräuselte auch die Glätte der akademischen Latinität auf das wunderlichste. In seinem Geschmack trieb es ihn den romanischen Idealen, der Anbetung von Leichtigkeit, witziger Freude, durchgeistigter Anmut und einem koketten Pessimismus zu. In seinen Stoffen aber triumphierten um diese Zeit vollends Montmartre, Boulevard und Quartier Latin; freilich oft auch in mancher klugen Verkleidung

und ablenkenden Schauspielerei. Er ist mit dreißig Jahren entschlossener Franzose.

*

Auf dem Gipfel eines fünfzigjährigen Lebens, das stürmisch und glanzvoll gewesen ist, hat dieser vielmals umgeformte Mensch nur noch den einen stärksten Wunsch: zur gültigen Wahrheit seines Wesens hinzufinden. Das war sein geheimster Wille, seitdem er sich zum Kampf mit dem Leben stellte. Es trieb seine Jugend, das Ungewöhnliche in allen Fernen, das Außerordentliche und das Verwegenste in allen Künsten zu suchen; es führte den tätigen Mann zur Erkenntnis eingeborener Kräfte, es weckte ihm die Stimmen des Blutes, die Stimmen der Rasse und der Heimat; es zeigt dem völlig Gereiften, der seine Grenzen erkannt, seine Triebe vom Zweck gereinigt hat, daß der Weg zum wahrhaft Eigenen endlich in den Weg zum wahrhaft Menschlichen einläuft; und beide bringen zu Gott. Wem so leidenschaftlich nach sich selbst verlangt, der kann nicht ohne Religion sein. Und die ganze, dem Schein nach unordentlich wirre Entwicklung Hermann Bahrs hat doch mit stetig gleichgerichtetem Antrieb immer nur das eine Ziel gewollt: Klärung und Festigung seiner persönlichen Religion. Jetzt weiß er es. Er hat dieses Wissen in einem Buche ausgesprochen, das zu seinen schönsten und bedeutendsten gehört; er nennt es ‚Inventur'. Darin ist der innere Bestand unsrer Zeit verzeichnet, ihr Gehalt an Zukunft, ihr eigentlicher Glaube. Es ist voll Religion; ein Erbauungsbuch für die Menschen dieser Tage. Es spricht von den Frauen und von den Kindern, von dem Leben der Städte und vom einsamen Leben, von der Ohnmacht des Wissens und der Weisheit des Gefühls, von der Schmach der Geldherrschaft, vom Ich und von Gott. Es zieht die Bilanz eines Lebens, gibt die Grundzüge einer innern Biographie. Aber dieses Leben war stark an Bewegung und mannigfaltig an Inhalt, wie selten eins in dieser Gegenwart. So ist auch der Blick von seiner Höhe umfassend und überreich; nun läßt sich die sinnvolle Anordnung seiner vielverzweigten Bahnen deuten. Es ist ein Buch der Bekenntnisse. Bahr bekennt sich, trotzig und stolz, zu seinem Wesen und zu seinen Grenzen; bekennt sich, weil das Gefühl der Begrenzung die Sehnsucht nach Unendlichkeit erst recht erweckt, zu seinem weltweiten Drang nach Hingabe an alles, was ist; bekennt sich zu dem Glauben an eine brüderliche Menschheit beglückter Einzelwesen; zu einem Christentum der Freude und der Tat. Er bekennt sich zu seinem Leben: zu den wechselnden Formen, wie zum dauernden Gehalt dieses Lebens. Da ist kein

wesentlicher Unterschied. Denn seine Form war immer aus seinem Kern gewachsen. Nun ist sie stark und fest, voll gesicherter Schönheit, ein Spiegel seiner klaren, ruhigen Kraft. Die sinnliche Fülle des Ausdrucks ordnet sich in machtvollen Rhythmen und tönt von innerer Musik.

Nun steht Hermann Bahr auf der Höhe dieses fünfzigjährigen Lebens in weithin sichtbarer Bedeutung. Das Beste, was wir von ihm besitzen, ist in keinem einzelnen Buch und in keiner einzelnen Tat enthalten. Es ist der Anblick einer ungeheuren, nie beirrten Lebendigkeit. Seine Riesenkraft, die immer in vehementer Bewegung war, hat den Umkreis unsrer Kultur durchschritten, im Schaffen immer vermittelnd, im Aufnehmen immer spendend. So ist sie selbst ein unverlierbares Element dieser kulturellen Gesamtheit geworden. Die Erscheinung Hermann Bahrs kann in dem ganzen Bilde dieser Zeit nicht mehr verwischt werden, und ist für sich wieder eine besondere Spiegelung und ein gedrängter Auszug der ganzen Zeit. Diese Kraft weiß von sich und ihrem Wert. Auf der Suche nach ihrem Urgrund und Endzweck hat sie ihren Reichtum von unzähligen Seiten her entdeckt und ihn jedesmal als Entdeckung für die andern dargereicht. Jetzt kennt sie ihr Eigenstes, das wehrhafte Liebe ist: zur Schönheit, zur Freiheit, zur Menschheit. Ihr tiefer Wille ist, das Göttliche in sich zu bekräftigen, ihr Atem ist Religion.

Das Wesen dieses Mannes ist nun ganz zur Erscheinung geprägt. Gesättigte Kraft, erkämpfte Ruhe und eine Ueberlegenheit, die sich mit Lust betont, sind auch in seinem Aeußeren. Er sieht um einiges älter aus, als er ist, und wirkt doch um vieles jünger. Der Schädel mit dem mächtigen Barte, ganz in grauen Locken, hätte etwas priesterhaft Feierliches, wenn nicht das Lachen in den hellen kleinen Augen noch wäre wie in der jungen Zeit. Die starke hohe Figur ist von wuchtiger Haltung und von leichter Beweglichkeit. Das Beste aus seiner Jugend hat sich in ihm und an ihm erhalten. Er lebt sein Leben für sich, aber zu allen hingewendet; weltvertraut, mitteilsam und doch in beschaulicher Einkehr; nur aus den Säften genährt, die ihm allein zugeteilt sind, und trotzdem überall zu Hause und allem bald angepaßt. Er will jedem Lebendigen ein Recht des Daseins zuerkennen und sein besonderes für sich bewahren. Ein Geist, der dieser Welt froh geworden ist und ihr dankbar bleibt. Eine Kraft, die aus wilden Kämpfen die Freude an sich selbst als das Allerbeste erkämpft hat. Eine außerordentliche Natur, deren bedeutende Leistung war: in ihrer Vielfältigkeit ihre Einheit anschaulich darzustellen.

Die Schiffbrüchigen

Eine Warnung in Dramengestalt. Gewarnt wird vor der Syphilis. Man muß für die Warnung sein, so entschieden man gegen die Dramengestalt oder Ungestalt ist. Als ich ‚Les Avariés' vor acht Jahren in Paris gesehen hatte, schrieb ich nach Berlin: „Ein Tendenzstück von Brieux, auf den man bei diesem wie bei allen seinen Dramen Heines Vers anwenden kann: Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung tragend in der zott'gen Hochbrust. Ich wünschte, daß diese ‚Avariés' wegen ihres volksaufklärenden Inhalts, trotz dem ganz geringen Kunstwert, überall in Deutschland gegeben würden. Leider läßt es die Zensur nicht zu. Und das ist wieder etwas, worin Frankreich mit seiner Devise ‚Liberté' uns weit voraus ist." Gewesen ist. Seit einiger Zeit dürfen diese ‚Schiffbrüchigen' ihre und ihres Uebersetzers Blöße in Deutschland so offen zeigen, daß empfindliche junge Leute ohnmächtig werden. Mehr wird die ‚Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten' nicht verlangen. Diese Gesellschaft haben Spezialärzte gegründet (so daß es kaum noch überraschen würde, wenn die Brauer sich gegen den Alkohol verbänden). Von einem Spezialarzt stammt die Broschüre: ‚Pour nos fils, quand ils auront dix-huit ans'. Eine Dramatisierung dieser Broschüre ist unser Schauspiel.

Aber es ist gar keine Dramatisierung. Die haben ja auch Hebbel und Ibsen bereits besorgt. Es ist eine Dialogisierung. Statt daß aus einem Menschenschicksal schlicht und zwingend hervorginge, wie fürchterlich diese Krankheit werden kann, sind die Paragraphen des hygienischen Traktats, eben jener Broschüre, in Reden umgeschrieben. Der Verfasser des Traktats schreitet als ‚Der Arzt', also nicht einmal als ein bestimmter Arzt, durch das Schauspiel und doziert den Partnern, den Patienten und dem Publikum zugleich: a) was Syphilis ist; b) wie man sie erwirbt; c) wie sie zu heilen ist; d) wie lange die Heilung zu dauern pflegt; e—z) was sonst noch zu diesem ungeheuer wichtigen Thema zu sagen ist. Kolleg mit Demonstrationen. Wer außer dem schwach umrissenen Arzt auftritt, führt erst recht kein Eigendasein, sondern liefert pure Illustrationsfakten. Daß diese überhaupt geliefert werden, daß nach Erledigung der eigentlichen Fabel verschiedene Kranke oder ihre Angehörigen als Repräsentanten der verschiedenen möglichen Fälle

anrücken: das rettet den letzten Akt und damit das Stück. Es sieht so aus, als ob Brieux, der ein Nutzdrama schreiben wollte, zunächst viel angelegentlicher um den Nutzen, den er stiften, als um das Drama, das diesen Zweck erfüllen könnte, bekümmert und bemüht war. Dann aber brach der Instinkt des Theaterpraktikers, und gar des französischen, durch. Dann erinnerte er sich, entweder von eigenen oder von fremden Mißerfolgen her, daß die Bühne nun einmal doch nicht in ein Katheder zu verwandeln ist, daß sie sich vielleicht zum Unterricht gebrauchen läßt, aber daß es wenigstens Anschauungsunterricht sein muß. Dann wird das Auditorium immerhin zur Urania. Dann wird das schlechte Stück beileibe kein gutes; nur wird endlich unzweifelhaft, daß es das Stück eines gütigen Menschen ist.

Bis dahin nämlich durfte mans keinem Skeptiker verdenken, wenn er sich mißtrauisch fragte, ob hier nicht einfach ein ‚pikanter' Stoff ausgeschlachtet werden sollte. Daß nichts derartig wirkte, bewies bei diesem Mangel an Könnerschaft keineswegs, daß solche Wirkung auch nicht beabsichtigt war. Im dritten Akt wird es bewiesen — durch fast nichts, das aber fast alles ist: durch den Klang, den die Stimme des Agitators annimmt. Niemand bleibt unberührt von der lebendigen Wärme, von der aufrichtigen Erregtheit, von der eifernden Nächstenliebe dieses Autors, wenn er durch seinen Raisonneur zu mahnen anhebt: Habt Mut! Helft einander! Seid nicht prüde! Haltet euch reinlich in jeder Beziehung! Habt Ehrfurcht vor euerm Körper! Heiligt die Ehe! Erzieht eure Kinder vernünftig! Werdet um Himmels willen wesentlich! Der menschlich anständige Ton allein macht kein Musikstück; aber er macht schließlich doch die Musik eines Stückes, das ja gerade sagen will, wie neben der schauerlichen Tatsache, daß Millionen verseucht werden und weiter verseuchen — wie daneben alles unwichtig wird. Alles, auch die Kunst. Bevor ihr dafür sorgt, daß der Bauer am Sonntag seinen Rembrandt im Topf hat, sorgt gefälligst dafür, daß er gesund ist! Das wird stets nur einer fordern, der selber kein Künstler ist. Aber es fragt sich, ob es ein größeres Verdienst ist, den Schönheitssinn der Menschheit zu sättigen, als ihr Gewissen zu schärfen — wofern man sich nicht dies größte Verdienst erwirbt: das andre mit dem einen zu erreichen.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Rückblick und Ausblick

Ich finde es garnicht nobel, unsern Kaiser für die Wirtschaftslage und das schlechte Theatergeschäft und vieles mehr verantwortlich zu machen. Die andern Länder sind schließlich auch nicht von schweren Krisen verschont, und das geistige Niveau unsrer Bühnen ist schließlich doch noch das höchste der ganzen Welt. Wenn es den Deutschen gut geht, oder wenn sie irgendwo erfolgreich sind, dann pflegt das liberale Bürgertum zu sagen: Das haben wir mit unsrer Tüchtigkeit gegen die Regierung fertig gebracht. Wenn es uns aber einmal schlecht geht, hundsmiserabel schlecht, wie augenblicklich, dann sagt dieses selbe Bürgertum: Das haben wir alles unserm Kaiser und der Regierung zu danken. Ich mache also nicht mit und erkläre den Wehrbeitrag für nützlich und notwendig. Wir Deutschen sind nun einmal die tüchtigste Nation der Welt und werden es uns gefallen lassen müssen, daß man uns von allen Seiten anklafft. Ich bin überzeugt, daß wir im Notfall die größten Schreier sämtlicher Ententen genau so zerprügeln werden, wie wir es schon öfter getan haben. Diese Hoffnung habe ich allerdings fast ausschließlich zum deutschen Volk, mache aber auch für Mißerfolge nicht andre Menschen verantwortlich. Auf sieben fette Jahre folgen eben sieben magere. Und auf diese werden wieder fette folgen.

Die berliner Theater hatten wirklich keinen Grund, das Jubiläumsjahr besonders zu feiern. Nur Meinhard und Bernauer hatten sich eine sinnige Festlichkeit ausgedacht. Sie gaben in ihren beiden Theatern so viel Freibillets, wie der Zuschauerraum faßt. Selbstverständlich konstatierten alle Zeitungen, daß in dieser Feier kein neuer Gedanke läge, da der größte Teil unsrer Direktoren schon seit Jahren fast ebenso viel Freibillets ausgibt. Man denke an unsre Premieren, die einst als besonders gute Einnahmequelle galten. Meinhard und Bernauer haben nur die letzte Konsequenz aus dem Prinzip gezogen. Die Häuser waren voll, und es scheint, daß die recht behalten, die von billigen Eintrittspreisen eine Besserung des Theaterbesuchs erhoffen. Die Fremden haben natürlich wieder im Stich gelassen. Es gab kaum trostlosere Theatertage als in der Jubiläumszeit, wo alle berliner Hotels überfüllt waren. Was mögen diese Fremden bloß am Abend gemacht haben? Von elf Uhr an ist das Palais de danse geöffnet; aber bis dahin können sie doch nicht geschlafen haben. Die Oper war trotz

„Festvorstellungen" miserabel besucht. Wie sind alle Diejenigen abgeführt worden, die seit Jahren die Weisheit in die Welt schreien, wir könnten durch geeignete Leistungen im Sommer eine Season schaffen!

Ist nun die abgelaufene Saison wirklich die schlechteste der letzten Jahre gewesen oder nicht? Die Beantwortung der Frage fällt verschieden aus, je nach dem Standpunkt, den man bei Beurteilung des Theatergeschäfts wählt. Nimmt man als maßgebend die Zahl der Zusammenbrüche und die Masse des verlorenen Kapitals an, so stellt diese Saison, in Berlin wenigstens, einen Rekord dar. Halm im Neuen Schauspielhaus, Lothar im Komödienhaus, Palfi in der Kurfürsten-Oper, Nordau im Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus, Rosenfeld im Theater Groß-Berlin, Juppa im Apollotheater, James Klein im Walhallatheater haben gewaltige Summen ihrer Gläubiger verloren. (An eigenem Gelde haben sie nicht viel eingebüßt.) Die Folge ist ein gewaltiges Anschwellen der Zinsen für Theaterdarlehne. Wo sind die harmlosen fünfundvierzig Prozent geblieben, die man in der guten alten Zeit zahlte? Jetzt gelten hundert Prozent geradezu als kulant. Einer der genannten Direktoren hat es ja doch auf viertausend Prozent gebracht. Zu den großen kamen noch einige kleine Zusammenbrüche, die man erst garnicht erwähnt. In diesen Fällen gab es nur gewissermaßen leichte Anbrüche, die schnell wieder zuheilten. Von den betroffenen Direktoren wird wohl Palfi am ehesten wieder eine Direktion bekommen. Halm geht es als erfolgreichem Regisseur und Autor gar nicht schlecht, und Nordau hat auch gewisse Chancen. Man darf den Verlust der Geldgeber bei diesen sechs Zusammenbrüchen auf über zwei Millionen Mark schätzen. Hierbei sind allerdings die Güter sehr ungleich verteilt. Juppa spielt mit seinen Summen eine direkt lächerliche Rolle. Er hat es wohl kaum auf hunderttausend Mark gebracht. Er bekam plötzlich den Ehrgeiz, sein anständiges Variété-Geschäft zu verändern und Operette zu spielen. Das war ein Fehler. Dafür ist er nun tot. Wenigstens für die Theaterwelt. Jedenfalls haben die Theater Berlins so viel Krisen noch nie erlebt. Aber die Wirtschaftsgeschichte hat ja auch selten so schwere Krisen erlebt, wie in diesem letzten Jahr auf fast allen Gebieten. Sollen Theater davon verschont bleiben?

Von den Erfolgreichen haben den größten Erfolg Meinhard und Bernauer mit der Posse „Filmzauber" im Berliner Theater zu verzeichnen gehabt; nicht nur den größten Erfolg dieser Saison, sondern ihrer ganzen Direktionszeit. Die Einnahmen waren bis zum März ausgezeichnet, sie waren sehr oft Höchst-

einnahmen, und sie sind jetzt im Verhältnis zu der Hitze und zum Geschäftsgang andrer Theater immer noch erträglich. Die neue Posse ist fertig und vielleicht wird sie wieder ein Schlager. Dieses Vielleicht ist allerdings das Bedenkliche für die Zukunft. Die beiden Direktoren betreiben jetzt drei Theater. Der Erfolg der ‚Fünf Frankfurter' hat sich im Theater der Königgrätzerstraße nicht wiederholt. Die Einnahmen mögen erträglich gewesen sein. Die Hinzunahme des Komödienhauses aber ist keine einfache Transaktion. Die Lage des Theaters ist gewiß gut, und die Sünden der Direktion Lothar werden schnell vergessen werden. Immerhin gehört sehr viel dazu, drei Theater mit erfolgreichen Stücken zu versorgen. Das Berliner Theater wird wegen seiner Größe für die Direktion immer der Stützpunkt bleiben müssen. Versagt in diesem Theater eine Saison, so kann das auch für die beiden andern Theater gefährlich werden, da naturgemäß ein großer Teil von Mitteln, besonders im Komödienhaus, investiert werden muß. Dort werden die Kautionen beträchtlich und Neu-Engagements unerläßlich sein. Denn es ist natürlich nicht richtig, daß drei Theater mit einem doppelten Personal zu führen sind. Für die Komparserie mag das zutreffen. Man kann aber in Berlin nicht irgendwo dauernd zweite Besetzung anbieten. Es fragt sich auch, ob das Theater in der Königgrätzerstraße dauernd finanziell günstig zu bewirtschaften ist. Das Komödienhaus ist wahrscheinlich leichter zu führen. Für einen großen Teil von Erfolg versprechenden Stücken haben wir zur Zeit keine Bühne. Aber es wird immer Autoren und Schauspieler geben, die nicht zu einer bestimmten Direktion wollen, oder mit denen diese Direktion nicht abschließen will. Da es nicht gut ist, wenn sich ein solcher Ausschluß gleich auf drei Theater bezieht. Man denke an den Fall von Theodor Löwe in Breslau, der sich mit seinen vier Theatern alles so schön dachte und doch so wenig erreicht hat. Richtig ist allerdings, daß zwei große Erfolge in den beiden kleinern Theatern einen Mißerfolg im Berliner Theater zum Teil ausgleichen können. Aber es kommt so selten vor, daß von drei Theatern zwei erfolgreich sind. Gewöhnlich rechnet man nur mit einem Erfolg bei drei Theatern. Immerhin: Wünschen wir den beiden tüchtigen Leuten das Beste. Sie nehmen ja schließlich keinen von uns in Anspruch.

Fast ebenso groß wie der geschäftliche Erfolg der Direktion Meinhard und Bernauer war Reinhardts Erfolg im Deutschen Theater. Mit was für völlig andern Mitteln dieser Erfolg errungen worden ist, brauche ich nicht zu sagen. Schon ‚Heinrich der Vierte' wies ausgezeichnete Einnahmen auf, der

‚Lebende Leichnam' aber hatte eine lange Serie von ausverkauften Häusern. An einen Mißerfolg ist bei Reinhardt vorläufig überhaupt nicht zu denken. Dazu ist sein Name, sein Wesen und sein Repertoire ein viel zu feststehender Faktor im berliner Theaterleben und im Interesse der gebildeten Welt geworden. Mag das eine oder andre Stück weniger ‚ziehen' — der Besuch des Deutschen Theaters und der Kammerspiele hat mit der Zeit eine gewisse Stetigkeit bekommen, und bei dem Genie ihres Direktors ist ein gelegentlicher Riesenerfolg eine Selbstverständlichkeit. Im Zirkus Schumann will übrigens Reinhardt in der nächsten Saison wieder Vorstellungen veranstalten, wenn ich auch nicht glaube, daß sich das Theater der Fünftausend im Zirkus verwirklichen wird. Möglichenfalls wird es doch noch an andrer Stelle zur Tatsache.

Von den andern Privattheatern ist nur noch das Thaliatheater in diesem Jahr besonders rentabel gewesen. ‚Puppchen' hatte in den ersten Monaten Einnahmen, die auf eine fast unendliche Serie schließen ließen. Der Erfolg blieb auch groß, aber er entspricht vielleicht nicht den höchsten Erwartungen. An die Zukunft dieser Possen glaube ich nicht, denn es ist nicht immer leicht, einen Komponisten zu finden, dem so starke Nummern einfallen, wie Gilbert bisher. Gilbert selbst wird dieser Komponist nicht sein, da er nach meiner Ansicht bei weitem zu viel annimmt und sich natürlich auch mit der Zeit abnutzt, wie jede Goldmine und wie jedes Talent dieser Art.

Die genossenschaftlich unterstützten Theater sind ausnahmslos erfolgreich gewesen. Die Schillertheater und das Neue Volkstheater befestigten ihren guten Namen und ihre gute Kasse. Das Deutsche Opernhaus schnitt vorzüglich ab, wenn man bedenkt, daß es sich um die erste Saison eines Opern-Unternehmens handelt. Die nächste Saison dieses Theaters, so sehr sich auch die Unkosten erhöhen, wird gewaltige Erfolge bringen. Der freiwerdende Wagner wird kaum einem Theater in der ganzen Welt so viel nützen, wie dem Deutschen Opernhaus. Man darf sogar die Preise ein wenig heraufsetzen.

Den übrigen Theatern ist es nicht besonders gut und nicht besonders schlecht gegangen. Früher wurde man gegen ein Geschäft um so mißtrauischer, je mehr Reklame dafür gemacht wurde. Theater benahmen sich in dieser Beziehung bisher meistens sehr würdig und begnügten sich mit einem gewöhnlichen Theaterzettel. Nur wenn es ganz schlecht ging, verkündete wohl einmal ein Plakat, daß der größte Erfolg der Saison da sei. In letzter Zeit haben die Kinos auch hier die Sitten erheblich verschlechtert. Das Residenztheater brachte

einen Theaterzettel, der wie ein Witzblatt aussah. Das Lustspielhaus teilte auf dem Zettel allerhand von den Majolika-Werken mit. Jetzt ist diesem Theater wieder „ein Kakadu zugeflogen." Toni Impekoven aber, der im Komödienhaus eine Sommerdirektion führt, sendet ausgewachsene Männer durch unbelebte Straßen und gibt auf großen Zetteln dem Publikum den Rat: Lache im Komödienhaus. Wenn dieser gewandte Mann wenigstens dazu schriebe, wie man das bei den ‚Hochherrschaftlichen Wohnungen' anstellen soll. Jedenfalls liegt hier eine Degeneration des Theatergeschäfts vor, die zu bekämpfen ist. Solche Reklame mag bei Kinos und Variétés erträglich sein; bei Theatern, die auf sich halten, ist sie widerlich.

Hoffen wir, daß die nächste Saison derartige Geschmacklosigkeiten beseitigt und uns nur reine Genüsse beschert. Nachdem die schwachen Elemente durch die letzten Krisen ausgeschieden worden sind, ist mit ziemlicher Sicherheit auf eine allgemeine Gesundung des Theatergeschäfts zu rechnen. Barnowsky hat mit ‚Professor Bernhardi' im Kleinen Theater einen sehr großen Erfolg gehabt. Ob die Erträge für die Aktionäre ebenso groß gewesen sind, will ich nicht entscheiden. Sicher bleibt aber, daß Barnowsky durchaus geeignet ist, den schweren Posten des Direktors im Lessing-Theater zu verwalten. Im Kleinen Theater wird Direktor Altman das Niveau des Repertoires der Aera Barnowsky wohl etwas herunterdrücken müssen. Das mag schmerzlich, wird aber nötig sein, wenn er geschäftliche Erfolge erzielen will. Will oder braucht er das nicht — dann um so besser für die Kunst.

Aus Wien / von Alfred Polgar

Burgtheater: Dreimal Harry Walden (als Küchenjunge Leon, als Lord Goring und als Clavigo). Er hat, naturgemäß, sehr gefallen, denn das ‚Gefällige' ist dieses Schauspielers Domäne. Er ist heute vielleicht der netteste Schmeichler unter den deutschen Komödianten, von allen Essenzen und Spezereien der Unwiderstehlichkeit duftend. Seine müheloſe Eleganz, das sichere runde Maß seiner Gesten, die Anmut seines Betragens, der Wohlklang seines Organs, der leichte Puderstaub von Affektation über all dem und der kleine Beisatz von Süßlichkeit sichern ihm aesthetische Bejahung seitens der Zuhörerschaft. Er ist ein ausgezeichneter Koloratur-Sprecher und geht, wenn es sein muß, spielend auch bis zum hohen C der Leidenschaft. Seine Liebenswürdigkeit ist seine Genialität. Sie ist die Muttersprache

seines Temperaments, eine Sprache, deren einfältige und gebildete, schlichteste und raffinierteste Formen ihm nach Bedarf zu Willen sind. Er hat den Stil des bezaubernden Gentlemans und den Stil des bezaubernden Kommis, der mit der sauren Gurke eine süße Herzensbetörung in die Hand der errötenden Köchin drückt. Art und Tempo seiner Kunst sind durchaus französisch, ohne daß ihr jedoch das deutsche Wams zu enge würde. Preußisches Rokoko: das wäre etwa die Formel. Und dieser in sein Wesen eingesprengte schneidige Zug, diese Mischung seiner Art aus sehr viel Feinem und etlichem Strengen nimmt ihr das Odium der Tenorhaftigkeit. Sein einstiger Clavigo (in den Kammerspielen) war um so vieles besser als sein jetziger, um so vieles jene feurige, edle, von stürmischer und zartester Musik des Wortes und der Empfindung durchklungene Aufführung die gleichgültige, verwaschene, schwerfällige Burgtheater-Vorstellung überragte. Ich glaube, die irren, die sich von dem Einfluß des Burgtheaters auf Harry Waldens Talent etwas versprechen. Das Problem wäre vielmehr, dieses vor jenem tunlichst zu behüten.

*

Gastspiel des münchner Ensembles unter Leitung des Herrn Eugen Robert: ‚Die Hose', Bürgerliches Lustspiel von Carl Sternheim. Hier ist eine Komödie, so voll Talent, Witz, Schärfe, Eigenart, so unfromm, schamlos amüsant, kühl und verschmitzt, wie seit Jahren nichts Aehnliches die Gleichgültigkeit des wienerischen Theaterbetriebs unterbrochen hat. Hier ist Humor, der Gottlob keine Träne im Wappen führt, sondern eher die mephistophelische Geste. Beim ersten Anblick mag dieses Lustspiels kalte, höhnische Manns-Visage, die keinerlei literarische Schminke rosig färbt, erschrecken, vielleicht sogar abstoßen. Der nähern Prüfung enthüllen sich sehr viel feine, ja selbst dichterische Züge (sofern man unter ‚dichterisch' nicht durchaus etwas Süßes, Blümeliges, Parfümiertes verstehen will). Diese Komödie ist die ganz ruhige, ebenso humorvolle wie bösartige Konstatierung, daß die geistige Ausdünstung des deutschen Kleinbürgertums eine schlechte ist, und daß die Tugenden und Kräfte, die in ihr gedeihen, eine verkrüppelte und niedrige Vegetation ausmachen; (man begreift es freilich, daß seelisches Terrain, von solcher Vegetation übersponnen, für alle Zukunft gefeit ist vor fremden Eroberern).

Die Darstellung der kleinbürgerlichen Menschen in Sternheims Lustspiel ist eine durchaus gerechte. Unsympathisch gerecht. Gerecht bis zum Gefrierpunkt absoluter Gleichgültigkeit. Die Figur des Herrn Maske, des kleinen Beamten, der auf

Reputation, Ordnung, Gehorsam, Zucht, körperliche Uebungen, Sparsamkeit und gutes Essen hält und das Geschäft der Fortpflanzung nach oekonomischen Gesichtspunkten regelt, ist von so drolliger, peinlicher Echtheit, daß man nicht nur Worte hört und Gebärden sieht, sondern gewissermaßen auch die Transpiration dieser kräftigen, gesunden Seele zu spüren glaubt. Und wenn einer in der Komödie satirisch verzerrt und übertrieben gesehen ist, so ist es weit eher der Vertreter der andern, gebildeten Welt, der Aesthet Herr Scarron. Er gehört zum Genre der Kultur-Insekten, wie sie in jedem ältern Gebäude einer Zivilisation sich einzunisten pflegen. Rührend ist Frau Maske, deren erotisches Bedürfnis, listig aufgeregt und schmählich geprellt, nach kurzem Traum von einer Weide auf üppigerer, bunterer Wiese, wieder in Herrn Maskes Stall heimfindet. Der Ton, mit dem die Stalltür erbarmungslos ins Schloß fällt, gibt der Komödie den dramatischen Akzent. Aktschluß III: Frau Maske vor dem Schlafengehen, in Höschen, seufzend vor Liebeshunger; sie strählt ihr blondes Haar, der Mond trillert sanft ins Zimmer, nebenan schnarcht ein lungenkranker Friseurgehilfe (fanatischer Wagnerianer), im Wirtshaus unten streitet Herr Maske mit dem Aestheten über Weltanschauungen. Ist das nicht die lustigste ironische Synthese aller Elemente des deutschen Idylls? Und so ist das ganze Stück: Antiromantisch bis zur Brutalität; unsentimental bis zur Gefühllosigkeit; derb, aber von der sachlichen, trockenen, referierenden, gar nicht lüstern verschmunzelten Derbheit niederländischer Bilder; witzig ohne Witze, geistvoll ohne Pointen und ganz originell in der umständlichen und doch nie langweiligen Kleinplastik seiner sauberst gekneteten Figürchen. Geknetet aus undankbarem Stoff: aus allergewöhnlichstem, plattestem Dutzend-Menschentum.

In der Darstellung dominierte Herr Tiedtke. Sein Theobald Maske ist einzig. Gesund, ekelhaft und bekömmlich wie Lebertran. Ein Kerl, stark, fest, breit, unerschütterlich, dem Genius der deutschen Welt von Gott aufs Genick gesetzt, damit er nicht zu übermütig werde. Ein Stück haariger Materie, auf das Ordnung und Sitte bauen können, weil es ganz gewiß durch nichts vom Fleck zu rühren ist. Wie Herr Tiedtke mit der Sebstverständlichkeit eines Sklavenhälters, in friedlichster Ruhe, seine Frau begrobst, wie er disputiert, ißt, Zeitung liest, seinen Standpunkt einnimmt, die Gelegenheits-Begattung einer alten Jungfer Nachbarin nicht verschmäht, immer strahlend von einem Seelenfrieden, den der Biceps, die gute Verdauung, die Pensionsberechtigung und die Wacht am Rhein gewährleisten — das ist ein Stück herzerquickender, in den saftigsten Farben des

gemeinen Lebens prangender Komik. Man kann den Trialismus von Geist, Körper und Geld nicht lustiger verneinen, als es Herrn Tiedtkes Theobald Maske tut. Ihm wird Verdauen eine geistige Angelegenheit, Liebe ein Finanzproblem, Denken eine Art Gehirn-Peristaltik und der Bauch zum Gehäuse der unsterblichen Seele.

Den Scarron spielte Doktor Franz Blei, der bekannte Professor der Erotik mit ambulanter Lehrkanzel. Er war sehr spaßig. Mit seinen langen Gliedmaßen saß er wie eine Spinne im Netz selbstgesponnener literarischer Phrasen, sonderte zärtlichen Klebestoff ab, tastete aus weiter Distanz nach der kleinen Fliege und lief sehr aufgeregt im Netz kreuz und quer, wenn Theodor Maske andrer Meinung war. Glänzend Frau Valetti als alte Jungfer, deren erotische Instinkte sich, wie es das Naturgesetz will, in kupplerische verwandelt haben, aber später, à l'occasion, unter höchst komischer Temperamentsentwicklung sich wieder rückverwandeln. Auch Herr Batke (Friseur Mandelstam) war drollig. In Berlin dürfte er sich allerdings eine so kräftige Waßmann-Kopie kaum erlauben. Die Zuhörer teilten sich in Empörte und Vergnügte. Da aber die Empörung der Empörten den Vergnügten ihr Vergnügen nur erhöhte, war die Fröhlichkeit im Theater zum Schluß recht laut, und als der Direktor auf der Bühne erschien und für den Autor gehalten wurde, krönte ein erquickender Trubel von Frohsinn, Verzweiflung, Enthusiasmus und Pfuirufen den schönen sommerlichen Theaterabend.

*

Nachträglich hat Harry Walden noch den Ferdinand in ‚Kabale und Liebe' gespielt. Er war wieder sehr sympathisch, sehr nobel, sehr klug und, ach, sehr französisch. Nie ist Luise nasaler geliebt worden als von diesem Ferdinand. Er hatte Kopftöne, die schon wie verschämter Gesang waren, ein sanft zerrolltes r, das sich in aller Herzen schmeichelte, und eine sonore Trauer, deren anmutiger Würde keiner widerstehen konnte. Sein Feuer duftete wie Räucherwerk, seine Leidenschaft trug den Zirkonflex im Wappen, seine Steigerungen, Retardationen, Ausbrüche verrieten den guten Musikanten. Die Zuhörer gaben sich dieser Schauspielkunst, deren unbewußtes innerstes Prinzip ‚Rhythmus' heißt, willig gefangen. Luise: Fräulein Leschke. Hier ist Talent von unzweifelhafter Stärke und Echtheit; nur noch nicht frei genug, um eine Leistung ganz zu durchströmen. Es staut sich noch an einzelnen Punkten, setzt stellenweise aus, verwirrt sich, bricht aber oft in schönem, reichem Strahl durchaus elementar hervor. Fräulein Leschka taxiert

noch falsch; weder für den Raum noch für die Zeit noch für die Dynamik der Bühne hat sie richtige Schätzungen. Sie teilt sich den Weg vom Tisch zur Türe in so wenig Schritte ein, daß sie zu einem fast parodistischen Sturzgang genötigt ist, um hinzukommen; ihr Leisesprechen versäuselt bis zur Unhörbarkeit, ihre Pausen sitzen dem dramatischen Augenblick zu eng oder zu weit. Aber das sind Zeichen einer von keinerlei Routine befleckten Unreife, die nichts gegen den Wert der Begabung sagen, die hier heranreifen will und zum Teil sich bereits sehr schön erschlossen hat. Hier ist echtestes Theatertemperament, leidenschaftliche Hingebung an die Sache, ein Organ von weicher, wienerischer Färbung (wie sie im Burgtheater recht selten geworden ist), und, wenn nicht alles trügt, ein vortrefflicher Lehrer als Schutzpatron im Hintergrunde. Fräulein Wohlgemuth (Lady Milford) sehr adelig, von kühler Großartigkeit; und ein optisches Vergnügen. Herrn Heines Wurm von klassisch scharfer, kalter Infamie. Die Eruption im letzten Akt bot ein schönes, schwarzes Feuerwerk von Haß, Galle und Bosheit. In der Szene mit dem Präsidenten war Herr Heine leider nicht zu verstehen. Es ist erstaunlich, mit welch rhetorischer Ueberlegenheit, mit welcher schärfst artikulierenden Sprechtechnik, mit welcher Zungen-Virtuosität er der Undeutlichkeit dient.

Stadion / von Julius Bab

Eine Riesenarena ist eröffnet: eine Festhalle für deutschen Volkssport, eine Schaubühne der Kraft. Im heutigen Deutschland hat es immer etwas Mißliches, sich für irgend eine Art von Körperkultur zu begeistern; wenn nicht den Snobs, deren perverse Philisterseele den Geist „nicht mehr nötig" hat, so dient man damit allen reaktionären Kräften, die von Haus aus geistfeindlich sind. Jeder Dauerlauf und jeder Diskuswurf wird auf dunklen Wegen über Jugenderziehung, Soldatenspiel, Militarismus, staatserhaltende Gesinnung zum Dienst jener dunklen Kräfte gestempelt, die dem Körper nur deshalb alle Pflege gönnen, damit der Geist nicht jene gefährliche Pflege erfahre, die ihn kritisch und kühn, frei und stolz macht.

Aber obwohl diese Tatsache in Deutschland jedem Parteigänger der großen einheitlichen Sache des Geistes die Freude an der Propaganda für den Sport trüben muß, scheint es mir doch nicht die richtige Taktik, wenn die Söhne der Freiheit nun schmollend oder gar verächtlich bei Seite stehen. In den Gymnasien der Alten sind Freiheitshelden aufgewachsen, und

die deutschen Turner waren einmal den geistig revolutionären Kräften ihrer Zeit eng verbündet. Die Intellektuellen sollten sich hüten, den vielfach geistfeindlichen Propagandisten der Körperkultur ein Gegenstück durch Verachtung des Körpers zu liefern. Sie sollten das mächtige Werkzeug ‚Sportinteresse' in die Hand nehmen und beweisen, daß es nicht nur im Präsentiermarsch vorgestreckt, sondern auch als Waffe jedes Fortschritts geschwungen werden kann. Es ist nicht nötig, daß ein gestählter Leib kritiklos im Dienste just bestehender Gewalten funktioniere: er kann die sichere Basis, die aufreißende Sprungfeder, die gebietende Waffe eines stolzen Selbstgefühls, eines kühnen und freien Geistes sein. Darum wollen auch wir das deutsche Stadion begrüßen, nicht mit dem Hurrah des frühern Staatsministers Podbielski, aber doch von ganzem Herzen.

Der Geheimrat March hat im Kern der Grunewaldrennbahn die wundervolle Anlage geschaffen. Mag im architektonischen Detail manches flach, in der plastischen Ausschmückung vieles unzulänglich sein: der ganze Wurf dieser Riesenarena mit ihren Kampfbahnen für zehnerlei Sport und den in mächtigen Blöcken geordneten Sitzreihen für dreißigtausend Zuschauer hat etwas Geniales, und wenn der Raum einmal gefüllt ist, dann muß diese klar gegliederte Menschenmasse hinreißend wirken. Und hier liegt die tiefste Berührung der Sportarena mit der Schaubühne. Denn daß dieses Stadion wesentlich sei als Ort, auf dem die vielhunderttausend deutschen Sportsleute sich üben können, ist ja nicht wahr: es kommt nur als Schauplatz in Betracht, auf dem sie von Zeit zu Zeit ihre besten Leistungen mit einander messen können, als großes Sporttheater, dessen Darbietungen für den Sportbetrieb Propaganda machen sollen. Wenn dieses Theater aber sich mit dreißigtausend Menschen füllt, die voll größter Anteilnahme dem Ausgang eines Wettkampfes folgen, so haben wir den soziologischen Grundriß dessen, was alle unsre Schaubühnen sein sollten — und nicht sein können, weil kein geistiges Interesse heute so viele Menschen so sicher vergemeinschaftet, wie das Interesse für körperliche Vollkommenheiten die Sportenthusiasten.

Es wäre nun aber ganz falsch, wenn der Verehrer und Diener des geistigen Theaters, der dramatischen Schaubühne, in solchem großen Sporttheater eine feindliche Konkurrenz erblicken wollte. Der Dichter empfindet ja auch nicht den Maler und Musiker als seinen Feind, sondern etwa den Kolportageschreiber und höchstens den ‚poetischen' Kitschmaler und den Musikdramatiker. Jenes rohe Körperinteresse, das, unehrlich mit irgend welchen geistigen Vorwänden bemäntelt, sich in der

Ballettposse, der pantomimischen Clownerie oder gar auf den sämtlichen Filmbühnen austobt — dies ist wirklich der Todfeind jeder dramatischen Kultur. Hier wird die geistige Form vergiftet und entstellt, welcher der Sportwettkampf in aller Sauberkeit eine andre Form aus freilich niederer Lebenssphäre gegenüberstellt. Die olympischen und isthmischen Spiele haben der Theaterkultur von Griechenland bekanntlich nicht geschadet. Vielleicht waren sie mit ihrer klaren und reinen Abreagiernug aller körperlichen Instinkte sogar wesentliche Bedingung für den Erfolg von Aischylos und Aristophanes. Nicht im Stadion — auf der Operetten- und auf der Filmbühne lebt der Geist, der die dramatische Kunst in Deutschland gefährdet. Viel eher als von dem gefilmten ‚Quo vadis' gibt es von einem guten Fußballmatch aesthetische und ethische Beziehungen zum ‚König Lear'.

Was im Stadion geschieht, ist dem Geist der dramatischen Kunst nicht feindlich, vielleicht nicht einmal fremd. Wenn uns grade die Schaubühne in jedem Augenblick versichert, daß kein Geist ohne Körper sich entfaltet, so zeigt uns jeder wahrhaft hoch entwickelte Sport, daß auch der Körper ohne geistige und moralische Eigenschaften nichts Wesentliches zu leisten vermag. Die Kräfte, die hier ins Spiel kommen, sind anders geordnet, aber durchaus keine wesensandern als die Kräfte im Drama. Und jene reine Loslösung von der Praxis, jene allen Philistern greuliche, vollkommen ‚zwecklose' Aufregung des Sportkämpfers und des Sportenthusiasten — ist sie nicht das vollkommene Vorspiel jeder aesthetischen Ueberwindung des bloß praktischen Daseins? Man muß ein Philister sein, um völlig kalt zu bleiben bei der Nachricht, daß ein Mann in sechs Stunden von Paris nach Berlin geflogen ist, daß in Amerika einer den Rekord des Hundertmeterlaufs auf eine ganz unwahrscheinliche Sekundenzahl gedrückt hat, daß deutsche Fußballamateure zum ersten Mal einen englischen Berufsspielerklub geschlagen haben, daß dreißigtausend herzhaft froher, ehrlich begeisterter Menschen dies mächtige Stadion gefüllt haben. Auch was im Aeroplan und im Luftschiff die Schwere der Erde überwindet, ist Geist, ist Gott. Im großen Drama, das vom Befreiungskampf des ganzen Menschen handelt, spielt auch der Körper seine Rolle, und auch jene freie Kunst der Körperentfaltung, die wir Sport nennen, hat ihr Recht. Darum soll das Sportfesthaus neben der Schaubühne stehen, und wenn wir es noch zu keinem deutschen Nationaltheater gebracht haben, so wollen wir auf das deutsche Stadion im Grunewald nicht neidisch sein, sondern uns freuen, daß wir wenigstens das haben.

Das hamburger Theaterjahr \ von A. Sakheim

Im reformierten altonaer Stadttheater spielte der vielgewandte Hans Loewenfeld die Rolle des Schicksals. Hier war alles Praxis, Verwertung erreichbarer Ideen und Materialien; modernistisch und amerikanisch zugleich. Loewenfeld vermochte sich ein anständiges Repertoire zu sichern, freilich ein Repertoire aus zweiter Hand. Neue Dramen wurden nicht entdeckt, aber das Erforderliche lieferte man. Nervöse Ueberspanntheiten, verzweifelte Kühnheiten, begeisterte Idealismen sind nicht Loewenfelds Sache. Aber diese Balzac-Figur, dieser ansehnliche Kaufmann und Künstler brachte seinen vernünftigen Spielplan mit Darstellern heraus, von denen die meisten ihr Talent ebenfalls aus dritter Hand haben, einige aber sogar ungebräuchlich, wunderlich, unumstößlich geartet sind. Die beiden intensivsten Begabungen seiner Bühne existierten allerdings schon ehedem. Friedrich Taeger, eine in enge Grenzen gepreßte Naturkraft. Wenige Gestalten werden von ihm bleiben, aber diese sind dafür auch ohnegleichen. Und Vally von Küstenfeld, die eine ganze Welt blonder Empfindsamkeit, den aussterbenden Typ des lebfrischen Gretchens ungemischt und ungesucht repräsentiert. Walther Bruegman tut sich als Regisseur hervor; aber so, daß ihm noch manches, was er sich gewiß als tragikomische Ironie gedacht hat, zum platten Vaudeville zerrinnt. Er neigt auch als Schauspieler zu glitzernden Kunststücken.

Gegen die Trägheit des öffentlichen Geschmacks hat Carl Hagemann, der mühselige Grammatiker der Regiekunde und beladene Präzeptor des Deutschen Schauspielhauses, fleißig angekämpft. Eine freischaffende, frische Begabung stand diesem Stützwerk der Reform in Paula Pierstorff zur Verfügung — ein tiefes, äußerlich schlichtes, innerlich kompliziertes Talent. Mystisches Zittern klingt durch die kühle Prägung ihrer Worte. Sie flattert nicht, sie hüpft nicht; sie steigt in pfeilschnellem, kühnem und sicherm Fluge dem Ziel entgegen. Man denkt an japanische Lyrik, an japanische Schauspielkunst. Robert Nhil wirkt auch heute noch interessant, malerisch, dekorativ. Trotz den Rouladen und pikanten Saucen. Denn hinter aller routinierten Süßlichkeit und gewohnheitsmäßigen Rhythmik steckt doch eine künstlerische Persönlichkeit. Ein unalltäglicher Mensch und, vor allem, ein Temperament ist Adele Doré; nicht so durchaus eine Schauspielerin. Franziska Ellmenreich entschwand uns im Lauf dieses Jahres. Bienenfleißig und besonnen arbeiteten Max Montor, Hermann Wlach und Elisabeth Schneider. Auch Fräulein Silten kann man den Eifer nicht absprechen. Leider

aber gehört sie, ähnlich wie das verzweifelt affektierte Fräulein Orska, zu den imitatorischen Spielern, die von einer billigen Liebhaberei auf die Bühne getrieben werden.

Im Thaliatheater vermochten nicht einmal mehr die wankenden Effekte Leopold Jeßners zu interessieren, der ein treuer Diener seines Herrn Max Bachur war. Obschon das Thaliatheater Centa Bré besitzt, diese vollgehaltige Schauspielerin vom Range Schildkrauts, diese bittersüße Fülle, eine Verschmelzung von feinster Technik und unbewußtem Schaffen. Daneben Ralph Arthur Roberts, den virtuosen Techniker, den scharfen Zeichner, der eine geometrische Figur ist und ein toller Kopf voll hyperbolischer Unwahrscheinlichkeiten und Verwegenheiten. Mit Roberts könnte man die comedia dell'arte zu beleben versuchen. Richard Homanns ironisch gefärbter Humor wirkt immer amüsant und dezent. Nur Regie sollte Herr Homann nicht führen. Käthe Franck-Witt und Albert Bozenhard sind Attraktionen. Sie arbeiten mit ausgeprobten Mitteln und beeinflussen leider Gottes die Auswahl der Stücke und die Besetzung der Rollen.

Gegen Seebach / von Hermann Hieber

Audiatur et altera pars. Kurt Weißes Schilderung von Drezdane und den Sumpfwaldleuten, die durch den Grafen Seebach und den Dramaturgen Zeiß so überraschend mit einer Schauspielkultur beglückt worden sind, ist eine anmutige Geschichtskonstruktion. Man mag sich an ihr freuen und viel Wahres aus ihr herauslesen: sie ist subjektiv und bedarf einer Beleuchtung von der andern Seite. Dieweil sie leicht als eine Darstellung der Wirklichkeit aufgefaßt werden kann.

Die neuen Männer haben das dresdner Repertoire verbessert. Schön — aber ist Aehnliches nicht auch an andern Hoftheatern zu beobachten, in München, in Stuttgart? Und hängt diese Verbesserung nicht vor allem mit dem Aufschwung der dramatischen Produktion zusammen? Wie konnte man einen vollwertigen, modernen Spielplan verlangen, solange es an brauchbaren Stücken fehlte, solange nicht einmal Hebbel entdeckt war! Gar zu leicht übersieht man, daß die Technik der Aufführungen nicht mit dem literarischen Aufstieg Schritt gehalten hat. Die sichere Hand des Bühnenpraktikers wird in den klassischen Aufführungen, mit Einschluß von Hebbel, oft empfindlich vermißt. Um es kurz zu sagen: wir haben keinen einheitlichen Stil des Dramas. Ein Ibsen, ein Shaw, ein Strindberg oder Hauptmann können eindrucksvoll verkörpert

weiden — aber ‚Herodes und Mariamne' oder ‚Agnes Bernauer' werden disziplinlos gegeben, weil Schauspieler von dreierlei Schulen neben einander stehen und, statt zusammen, aus einander spielen. Wir haben viele Hebbel-Aufführungen, das ist wahr, aber wir vermögen keinen Hebbel-Stil herauszubilden.

Schon das Bühnenbild entbehrt der Einheitlichkeit: der Theatermaler Altenkirch hat moderne Ideen, aber der Kostümkünstler Fanto verdirbt sie ihm mit seiner verständnislosen Meiningerei. Der streng historische Popanz beleidigt das Auge; und wenn wir etwa Rollers Rosenkavalier- oder Sterns Ariadne-Ausstattung vorgesetzt bekommen, so glauben wir uns in ein Märchenreich versetzt. Von Bühnenreformen sind wir bei aller Reformierung des Spielplans weit entfernt: die Toten erscheinen in Dresden mit gefälligen Bücklingen, nicht etwa vor dem Vorhang, sondern auf der Szene, häufig umgeben von Statisten, die ein lebendes Bild mimen. Elementarforderungen der Schauspielkunst, wie klar verständliches, dynamisch sorgfältig abgestimmtes Sprechen, werden vernachlässigt. Wir haben zwei Darstellerinnen für „erstes Fach", die nicht dialektfrei reden können. Unsre Judith spricht oesterreichisch, sie soll aus Kroatien stammen. Da wird es doch in den Tagen, da Pauline Ulrich noch Heroine war und Wiecke jugendfrisch, auf der Bühne, die einen Devrient und Dettmer und Dawison getragen hat, bessere Klassikervorstellungen gegeben haben.

Unter diesen Umständen wäre es verwunderlich, wenn die „Sumpfwaldleute" zu dem „besten deutschen Publikum" emporgewachsen wären, „dem heute die Bühne zur moralischen Anstalt und das Drama zum Zentrum seines geistigen Erlebens geworden ist". Diese selbstzufriedenen Parkettabonnenten, sächsischer Kleinbürgerdurchschnitt, benehmen sich genau so schlecht wie anderswo: sie lauern auf eine Gelegenheit zum Lachen, die gewöhnlich falsch erwischt wird, flüstern sich die Namen der Darsteller zu, wenn ein Neuer auftritt, und freuen sich wie die Schneekönige, wenn man ihnen zuliebe Molières ‚Eingebildeten Kranken' zur niedrigsten, mit kalauernden Extempores gespickten Posse degradiert. Das ist dann allerdings „aufrüttelnd".

Man hat den Intendanten hart angegriffen, weil er Perron hat fallen lassen. Die Argumente, mit denen Kurt Weiße dem Angegriffenen beispringt, bedürfen einer kleinen Korrektur. Perron mußte nicht abgesetzt werden, „weil neben ihm unverbrauchtere Stimmen notwendig waren". Man päppelt am Opernhaus Sängerinnen weiter, die längst nicht mehr auftreten dürften, wie Irene von Chavanne und Marie Wittich. Für die ist die Oper allerdings „eine Rentenanstalt". Perron

dagegen hat noch als Ochs von Lerchenau bewiesen, daß er stimmlich keineswegs verbraucht ist. Trotzdem hat man ihm keinen „pietätvollen" Abgang verschafft. Vielmehr trug sichs so zu. Vor zwei Jahren sang Perron zum letzten Mal im ‚Rosenkavalier' — sein Kontrakt war nicht erneuert worden. Die Direktion hatte merkwürdigerweise keine offizielle Abschiedsvorstellung angesagt. Doch das Publikum war durch eine Pressenotiz benachrichtigt und bereitete dem Künstler demonstrative Ovationen. Aus Furcht vor einem Theaterskandal wurde ihm dann schleunigst ein neuer, auf zwei Jahre lautender Vertrag unterbreitet und sein Bleiben zur Beruhigung des Publikums durch Extrazettel angekündigt. Von „Ehrenmitgliedschaft" stand darin keine Silbe, man garantierte ihm lediglich vierzig Vorstellungen, band ihn an alle üblichen Bedingungen und — man war schäbig genug, ihm auch noch die Gage um die Hälfte zu kürzen. Und dieser Tage ist er zum letzten Mal aufgetreten.

So sieht die „salomonische und gerechte" Maßnahme des Grafen Seebach in Wirklichkeit aus. Man ist in Anbetracht dessen, daß die Generaldirektion hohe Summen vergeudet — zum Beispiel einen Tenoristen mit fünfzehntausend Mark Gage ganze fünf Mal auftreten oder einen vorzüglichen Charakterdarsteller wie Rudolf Weinmann spazieren gehen läßt — allerdings geneigt, persönliche Gründe für die Schroffheit gegen Perron zu suchen. Man erinnert sich, daß derselbe Perron in einem schmutzigen Prozeß gegen einen Ballettmeister Berger, der jahrelang seine Elevinnen brutalisieren durfte, als Kronzeuge sehr zu Ungunsten der Generaldirektion ausgesagt hatte. Ungefähr seit jener Zeit datiert seine Ungnade an hoher Stelle. Doch wer vermöchte das Herz eines Intendanten zu erforschen!

Es kommt mir nicht darauf an, vom „persönlichen Regiment" Geschichten aufzutischen, deren man sich auch im Falle der Erika Wedekind genug zu erzählen wußte. Das Hoftheater, an dem so etwas nicht passiert, müßte man mit der Laterne suchen am hellen Tage. Der Fehler liegt mehr im System als im Persönlichen. Und das System, das wollte ich erweisen, ist auch in Dresden recht mangelhaft. Die Literaten sind an unserm Hoftheater, was die Juristen in der Staatsverwaltung. Wir brauchten Fachleute, aber nicht Alleswisser. Dann bekäme vielleicht auch Dresden einen anständigen Stil in seine Klassikeraufführungen, eine straffere Disziplin und, was noch notwendiger wäre: eine leistungsfähige Oper.

Ob da ein Wechsel in der Intendanz wirklich eine so große Gefahr bedeutete?

Das wahre Festspiel / von Chlodwig

Schlußbild

(Napoleon in seinem Zelt, nach der Schlacht bei Leipzig. Ein Wachslicht brennt gespenstisch. Von Gewissensbissen zermartert eilt der korsikanische Emporkömmling ruhelos auf und ab.)

Napoleon: So hat mich doch die gerechte Strafe für meine Sünden ereilt! Wie ein Räuber bin ich in den Frieden des deutschen Landes eingebrochen und habe das idyllische Glück, in dem die Völker unter der Obhut ihrer erhabenen Herrscher lebten, mit frevelnder Hand gestört. Das Gift des Freiheitsgedankens habe ich in die gottesfürchtigen Herzen der deutschen Untertanen geträufelt und ihre Obertanen mit verbrecherischer Respektlosigkeit so behandelt, als wären sie meinesgleichen. (Verzweifelt ausbrechend):

In ihre Branche hab' ich mich gedrängt,
Kronen wie Semmeln weggeschenkt,
Mit legitimen Monarchen verkehrt,
Als müßten sie sich fühlen geehrt.
Ruchlos die Legitimität
Verhöhnt, verachtet und geschmäht,
Dito das Gottesgnadentum . . .
Wie gerne gäb' ich meinen Ruhm
Und mein europäisches Renommee
Zum Preis, könnt' ich Verzeihung finden
So unverzeihlich arger Sünden.

(Ein Windstoß verlöscht das Wachslicht. Ein blauer Schein füllt das Zelt. Die Musik spielt: „Das Leben für den Zaren". Ein Geist in Uniform erscheint.)

Napoleon: Wer bist Du, schreckliches Gesicht?
Geist: General Kutusow, kennt Ihr mich nicht?
Napoleon: Ja freilich, Du bist ein tapferer Mann,
Ein tüchtiger Feldherr, ein guter Soldat.
Geist: Was immer ich tat,
Hat durch seinen Knecht der Zar getan.
Seine kaiserliche Erhabenheit, wißt,
Kann gar nichts tun, das nicht unsterblich ist.
Drum lieben die Russen ihren Herrn
Und sterben für ihn von Herzen gern.
Und in Deutschland — des sind alle Guten froh —
Da stehen die Dinge ebenso.
Und daß sie ewig so stehen bleiben,
So lange die Menschen Geschichte schreiben,

Dafür ward die Leipziger Schlacht geschlagen,
Das wollt' ich Dir nur zum Abschied sagen.
Es lebe der Zar! (Er entschwindet.)

Napoleon: Wie wahr! Wie wahr! (Er verhüllt sein Antlitz.)

(Ein gelbes Licht erfüllt das Zelt. Die Musik spielt den „Dessauer Marsch". Ein Geist in Uniform erscheint.)

Napoleon: Wer bist Du, schreckliches Gesicht?

Geist: Ich bin Marschall Vorwärts, kennst Du mich nicht?

Napoleon: Ja freilich, Du bist ein redlicher Held,
Der selbst meinem Feindesherzen gefällt.

Geist: Das ist mir Wurst! Wenn ich nur gewinn'
Meines Herrn und Königs gnädigen Sinn.
York und Bülow und ich, wie bekannt,
Sind nur Marionetten in seiner Hand.
Sein Geist begabt' uns zu großen Dingen,
Seine Weisheit ließ uns Gutes vollbringen.
Körners und Schenkendorfs Gedichte
Hat Er geschrieben. Arndt und Fichte
Und Schleiermacher hat Er begeistert,
Gneisenaus Widerstand gemeistert,
Stein und Hardenberg inspiriert
Und das Volk den richtigen Weg geführt,
Die Studenten auch mit Kanonen und Kollern . . .
Bitt're, Bandit, vor den Hohenzollern!
(Er entschwindet.)

Napoleon: Wie Feuer dringt mir das Wort ins Gebein...
O Himmel, wer tritt da zu mir herein!

(Er verkriecht sich in die entfernteste Ecke. Im rosenroten Licht erscheint eine erhabene überlebensgroße Figur. Die Musik spielt. „Heil Dir im Siegerkranz". Orgel und Chor.)

Napoleon: Vor Deiner Majestät
Mein armes Ich in Dunst vergeht . . .
Erhabener Geist, wie muß ich Dich heißen?

Eine Donnerstimme: König Friedrich Wilhelm der Dritte von Preußen!

(Napoleon sinkt ohnmächtig zu Boden. Verwandlung. Auf einem Piedestal stehen Zar Alexander, König Friedrich Wilhelm der Dritte und der Kaiser von Oesterreich. Engel halten Lorbeerkränze über die Gruppe. Die Völker Europas huldigen. Historischer Festzug. Erntereigen. Der Dank der Musen und so weiter. Großartiger Schlußchor mit dem Refrain:

Umsonst nicht sind so viel verdorben,
Umsonst nicht sind so viel gestorben.
Hoch hebt die Brust sich jedermanns,
Hurra die heilige Allianz!

Alle Teilnehmer des Festspiels unter Anführung Napoleons defilieren vor der Hofloge und streuen Rosen.)

Antworten

G. Burchard, Stadttheater Bremerhaven. Ich kann aber nun nicht von jedem deutschen Stadttheater einen statistischen Rückblick drucken. Denn einer besagt für alle: Wir spielen, was das Publikum verlangt, Hauptmann, Schönthan, Rößler, Lessing, Wilde, Sudermann, Schnitzler — hübsch durch einander. Das ist nichts. Spürt das Publikum erst einmal eine Hand, eine Faust — dann geht es mit. Gerade der Mittelstand will auf anständige Weise unterhalten sein. Er wittert nicht immer das Richtige, aber er hat doch das Gefühl für Sauberkeit — wenn man ihn nicht unterbietet. Niveau halten, ihr Herren! Müßt ihr ‚Kaiserliche Hoheit' geben? Berlin hat sie gegeben. Um so schlimmer. Reinhardts Irrtümer und Konzessionen macht ihr euch zunutze! Lernt lieber das andre von ihm, und ihr werdet volle Häuser haben.

D. B., Charlottenburg. Die gewünschte Zusammenstellung finden Sie im Buchhändler-Börsenblatt vom fünften Juni. Da haben sich zahlreiche Schriftsteller über den Kino ausgesprochen, und Sie werden bemerken, daß fast jeder anständige Kerl dagegen ist. Auf der andern Seite — die andern. Die Geld mit der ‚Verfilmung' machen, die Schwätzer, und die, von denen Moritz Heimann in einem seiner bewunderungswürdigen, ganz tiefen, scharf auf den Kernpunkt des Problems zielenden und unfehlbar treffenden Aufsätze gesagt hat: sie seien stets da, wo es gelte, einen neuen Coup des Kapitals mit dem auszustatten, was ihm noch fehle — mit Geist. Einer aber ist ganz schlau und siehts aus der Ballonperspektive: „Volk und Kinder sitzen mit hohen Augenbrauen im Kino, und also wird es leben. Und es ist nicht sehr wichtig, was wir darüber beschließen." Nicht wahr: was lebt nicht alles! Und wenn es nach diesem Abgeklärten ginge — wir legten die Hände in den Schoß und ließen Volk Volk sein und Schund Schund. Das könnte den Patzern so passen.

Frau Dr. St., Wannsee. Sie teilen mit, daß der Leiter der Burlesken Spiele am Nollendorfplatz zweimal in der Woche drei Besuchern seines Stücks je eine Ferienfsommerreise — „hin und retour" — zum Geschenk macht. Soll man das verspotten? Parodieren, wie es künftig bei dem und bei dem aussehen wird? Lassen wirs. Von jeher hat es Schaubudenbesitzer gegeben, die brüllend vor das Volk traten, Witze rissen und es mit allen andern Mitteln zum Kauf reizten als mit der Qualität. Die Schaubudenbesitzer werden seltener. Heute haben wir Sommertheaterr und Kinos.

G. T. Danke. Im Prozeß Weingartner — liebt nicht auch manche Musik diese ewigen Wiederholungen? — sagte der Rechts-

anwalt Frankfurter, zur Vertagung liege kein Grund vor, denn der gegnerische Anwalt sei mit Weingartners Angelegenheiten so vertraut, daß sie ihm direkt zum täglichen Brot geworden seien. Brot? Kompott, Wohnung, Haus, Badereise, Magd, Ochs, Esel, Weib — was man so zum Leben braucht.

J. M., Berlin. Man kann es nur mit zwei nassen Augen betrachten. Dafür Freie Bühne. Dafür Kampf. Dafür „ausgezogen, Reiche erobert, Städte gegründet, Gesetze gegeben, Könige entthront, Freunde verloren, Götter beleidigt, dazu Nächte durchwacht, Pläne gesponnen" — dafür, daß eines Morgens ein Feuilleton des Berliner Tageblatts den Titel trage: ‚Kissingen ohne Philippi. Von Paul Schlenther.' Sic transit. Einst lief er Henrik Ibsen vorauf, jetzt läuft er Felix Philippi nach, und gar seiner Verdauung. Wohl bekomms. Daß Blumenthal, weil es heute die Kundschaft verlangt, Gerhart Hauptmann, den er früher angepöbelt hat, in gereimten Versen beschützt, ist selbstverständlich. Aber der Fall Schlenther fängt doch an, tieftraurig zu werden.

Allen Aufgeregten. Nein, man muß durchaus nicht Partei ergreifen. Es gibt Schlachten mit zwei Besiegten und Blamagen mit zwei Fronten. Die Affaire dieses Festspiels ist solche Blamage. Es ist falsch, den Kriegervereinlern und Zentrumswählern, diesen Puppen am Draht kulturloser Machthaber, Beifall zu klatschen, weil sich ihre Dummheit diesmal wirklich gegen ein höchst miserables Stück richtet. Aber es ist ebenso falsch, in dem mühsamen Machwerk Gerhart Hauptmanns plötzlich ein bedeutsames Geistesprodukt zu sehen, bloß weil es die bekannten Kulturfeinde mit ihrer Gegnerschaft beehren. Diese Ehre ist Hauptmanns Festspiel nicht wert. Daß unser bester Dichter — das bleibt er, und das soll man nicht einmal bei einer so schlechten Gelegenheit vergessen — in seiner passiv-mystischen Sinnesart zu dem heroisch-stolzen Menschentum, das es hier zu feiern galt, gar kein inneres Verhältnis hat: das war Verhängnis. Daß er trotzdem den Auftrag übernahm, Taten, die ihm ganz gleichgültig sind, zu bedichten: das war seine Schuld. Daß ein dürr und flaches Gebilde dabei zustande kam: das war die notwendige Folge. Nur darf man deshalb den Junkern und Pfaffen doch nicht etwa glauben, daß ihnen auf einmal ein schwaches Kunstwerk so unerträglich wäre. Unerträglich ist ihnen das Stückchen historischer Wahrheit, das Gerhart Hauptmann, weil er doch immerhin kein Byzantiner ist, im Rohstoff über diese Zeit mitgeteilt hat — über die Zeit, da das Volk aufstand und sehr lange rufen mußte, bis endlich der König kam. Wie würden diese Edlen erst gezetert haben, wenn mit echter Dichterkraft der Geist dieser Zeit lebendig gemacht wäre, und wenn statt einer hölzernen Marionette der wirkliche Freiherr vom Stein auf den Brettern gestanden hätte, der deutsche Reichsgraf, der da schrieb: „Mir sind die Dynastien in diesem Augenblick großer Entwicklung vollkommen gleichgültig, es sind bloß Werkzeuge; mein Wunsch ist, daß Deutschland groß und stark werde." Niemals sind wir der Erfüllung seines Wunsches ferner gewesen als in den Tagen dieses Festspiels, da ein Dichter um des Gewinnes willen tat, was er nicht konnte, die Mächtigen um ihrer Autorität willen heuchelten, was sie nicht fühlten, und das liberale Bürgertum sich wie gewöhnlich ängstlich umsichtig zwischen beide Stühle auf die platteste Erde setzte.

Rundschau

Riconoscimo

Ich weiß nicht, ob man in den alten Parks und Villen von Frascati einmal stilvolle Renaissancestücke gemimt oder klassische Jamben gesprochen hat. Viel Raum, in den Kasinos und im Freien, ist vorhanden. Und die beiden altrömischen Theater, hoch oben auf Tuskulum, fordern eigentlich eine Wahrung der Traditionen. Indessen: das ganze Bühnenwesen in Italien ist so eigener Art, so innerlich zerfasert und ohne zähen Kern, daß für eine kleine Landstadt weit weniger als bei uns abfällt. Das gänzliche Fehlen ständiger Bühnen läßt die Aktien der Wanderschmieren — oder wäre es technisch richtiger, hier von Shares zu sprechen? — vergnügt steigen. Zwei Monate an einem Platz ist das höchste. Die Abwechslung hat ihre Annehmlichkeiten, aber für Künstler wie Autoren ihren unberechenbaren Schaden. Selbst in Rom ist es ein Ereignis, wenn ein gutes zeitgenössisches Stück wieder einmal aufgeführt wird. Dafür befassen sich die Wandertruppen mit zweifelhaften Objekten, die den Raub-Ritter-Rasselstücken der Vorgottschedianer verdammt ähneln.

Im ‚Politeama' zu Frascati — oh, man hat ein eigenes Bühnenhaus am Platz, — produzierte sich dieser Tage eine Maringotte. Der Raum war gesteckt voll. Denn es gab: ‚Riconoscimo'. Die Affichen hatten von über tausend Aufführungen gesprochen. Der Autor heißt irgendwie, die Schauspieler kennt kein Teufel. Und die Kassenpreise sind so niedrig wie der Inhalt des Stückes. Aber dieses Stück hat eine Mission! Es hat politische Töne auf dem Instrument. Und man rennt hinein, um sich zu echauffieren, zu spektakeln, mitzuspielen, zu pfeifen und die Schauspieler zu korrigieren. Das Stück rast durch Italien und wird stürmisch bejohlt. Die Kassen machen glänzende Abschlüsse. Meistens spielt man gar nicht zu Ende. Denn der chauvinistische Tumult vereitelt das Spiel schon im dritten Akt. Da tritt ein alter Haudegen auf die Bretter und sagt ein paar Worte von Oesterreich, vom Kaiser und den Italienern. Weiter nichts. Man versteht: hier kulminiert die ‚Erinnerung'. Alles ist ganz nüchtern und nur roh zusammengeflickt. Aber der Sturm entfacht sich programmäßig ad majorem patriae gloriam. Und er schweigt nicht früher, als bis der laue Nachtwind Kühlung um die erhitzt Heimkehrenden weht, bis die Augen in der Zeitung von Balkanwirren lesen und die Gedanken sich auf Besonnenheit dressieren. So war es in Frascati. So ist es in Bologna, Neapel, Pisa, Brindisi. Man nennt das: Theater. Die Affichen schreien Chauvinismus aus und beanspruchen, ‚Kunstinstitute' zu vertreten. Wer

hingeht, zieht sich gut an. Denn als Italiener weiß man der Sache ein hübsches Relief zu geben, selbst wenn es sich nur um Spektakel handelt.

Max Krell

Die Berühmten

Ursprünglich hatte Ludwig Hatvany das Stück Kunstzigeuner genannt, noch früher hieß es ‚Der Star' und war von Hermann Bahr. Im übrigen ist es ein Patenkind von Wedekind und Molnár. Im Mittelpunkt steht Mathilde, die Berühmte. Sie tritt mit Staffelei und Palette auf, so daß der Uneingeweihte sie für eine Malerin halten möchte. Aber weit gefehlt: Mathilde ist eine Schriftstellerin; sie hat einen Roman geschrieben und ein Drama, von dem man sogar hinter der Szene noch den Premierenbeifall genießt. Wie denn: eine Schriftstellerin? Dem Publikum selbst hat sie sich als Schauspielerin zu präsentieren, indem sie hinter den Kulissen der Heldin ihres Stücks die Rolle vorspielt und doch — ach! — sich selbst spielt. Dies nämlich ist es: Mathilde ist nicht Malerin, nicht Schriftstellerin, nicht Schauspielerin, auch nicht, wie sie in zwei Akten sich und uns vortäuschen möchte, braves Eheweib (mit Schrei nach dem Kinde) — nein, Mathilde ist das Weib an sich, das Künstlerweib, das Bohèmeweib (mit Schrei nach den Männern). Um sie herum gibt es einen Ehemann, der Archäologe, Moralist und Geschlechtssklave ist, außerdem einige im ‚Erdgeist' studierte Typen, einen Redakteur, einen Journalisten und einen Schauspieler — ehemalige Liebhaber mit noch nicht erloschener Glut und Hoffnung — und dies alles ist ungarisch aufgemacht, mit viel Klamauk und etlicher Rührung. Kurzum: ein geschicktes Stück. Aber ein ungeschickt geschicktes Stück. Denn es gibt kaum einen Moment, wo man die Geschicklichkeit nicht merkt. Da Mathilde von der Durieux gespielt wurde, gab es einen Erfolg. Viele riefen, als der Autor kam, heftig: Durieux! Durieux! Sie zog alle Register, war brav und raffiniert, stolz und gebrochen, sanft und wild und verführerisch. Hatvany hatte Grund, ihr dankbar die Hand zu küssen. Erich Mühsam

Tagebuch

Gussy Holl

Hier lasse ich als Rezensent die geforderte Objektivität völlig vermissen. Ich bin verliebt (darf es, weil ich ein Pseudonym bin), der zitternde Kohinoor entgleitet der Hand, ich liebe alles an ihr: ihr Kleid, ihre dünnen Arme, das Fräulein Holl und die Gussy.

Sie tritt blinzelnd in den kitschigen Scheinwerfer, der sie zitronengelb überschüttet. Wundervoll sieht sie aus, momentan also gelb. Sie singt ein Niggerlied, so einen recht dämliches song — dabei steht ihr ein höchst mäßiges Englisch zur Verfügung; aber sie hat weg, wie man das macht. Sie betont maßlos, sie ruht endlos im tiefsten Alt aus — und dann im jauchzenden Sopran los! Sie zeigt eine diebische Freude, wenn das Lied so recht kitschig wird, sie freut sich verständig über diese ihr fremde und doch vertraut gewordene Art. Das ist Eine! Chansons singt sie, geschickt, intelligent, klug, geschmackvoll — aber das können

schließlich andre auch. Da muß ich nun also rühmen, daß sie (vergleichsweise gesprochen) wie ein Zerrspiegel ist im benachbarten Panoptikum: gewiß sehen die karikierten Opfer nicht so aus, aber etwas ist immer schon daran, und entgehen kann keiner. Sie ist der Spiegel. Sie kann Fritze Grünbaum nachmachen und Schneider-Duncker und die Waldoff'n. Und die Hanako. Dann kneift sie die Augen zusammen und sagt solange: „... Give me money...", bis man denkt, sie spräche wirklich japanisch. Und die Bernhardt. Endlose, weithinhallende Tiraden entströmen dem prachtvollen Munde. Aber die Höhe ist doch: die Imitation eines Damenimitators. Die Frau fühlt, wie unendlich weit es immer noch ist von jedem Mann, und sei er der weibischste, bis zu ihr. Wie diese Kluft doch nicht zu überspringen ist. Und so macht sie sich über die vergeblichen Anstrengungen eines Gegners lustig, den sie ja allerdings nicht mehr als Mann anerkennt, aber der doch nur ein amüsantes Zwischending ist, beileibe keine Frau. Und stellt sich in Positur, drückt die Arme mit den spitzen Ellenbogen nach vorn und flüstert wie ein Stieglitz: „Hopst du mich liepst... Hap ich ten Wint gefrakt... ta ta ta ta... Und hat mirs nicht gesagt..." Mit ganz ßpitzen S-Lauten und einer Fraulichkeit, wie sie sich eben in den Augen eines Dummkopfs darstellt. Sie zeigt erst, daß wir sie beim Imitator vergeblich suchen. Dazwischen ein dunkler Alt, der zeigt, daß man doch auch schließlich Mann und Künstler ist. Aber dann erinnert wieder das getrillerte Wort: „Silberquell" daran, daß zwei Seelen, ach, in seinen Brüsten wohnen. Am Schluß ein herrlicher Zug: sie reißt sich anstatt der Perücke triumphierend den ‚Schinjong' aus und hält jubelnd die Trophäe ihrer Mannheit hoch.

Abgesehen von meiner Verliebtheit: sie ist wirklich so. Und ihr werdet mir doch die Freude nicht verübeln, mich, wie in meinen Kindertagen, in die ‚Schauspielerin' zu verlieben: nicht in eine Frau — denn ist es auszudenken, daß sie einen je küßte? — sondern in ein Zauberwesen, das nicht ißt, nicht schläft, nicht lebt, sondern das nur singt, Kußhände wirft und vom lieben Gott eigens dazu geschaffen ist, uns armen jungen Leuten Trost einzuflößen, den wir durch unsre Familie wohl verdient haben.

Der Hofmeister

Ein Roman von Richard A. Bermann. Eine feine Sache. Also denken Sie sich einen Erzieher, der mit einem Trottel durch Italien fahren muß. Trottel links, also auch Geld links, die Notwendigkeit, der dreckige Beruf. Rechts: Italien, das Leben, der blaue Himmel. Links siegt. Der Mann geht an dem Bengel kaputt. Nein, er geht an sich kaputt, weil er zu feig ist, dem Ding ein Ende zu machen, zu kündigen, davonzulaufen. Er bleibt, und als er erst ihm anvertrautes Geld verspielt hat, da ist es aus. Aus diesen Fängen kommt er nicht mehr heraus. Er bleibt, der

Vater des Trottels verzeiht ihm, er bleibt und geht kaput.

Wie das gemacht ist! Das Buch ist dreihundertneunzehn Seiten stark, und die sind durchweg in deutscher Sprache geschrieben, was man nicht von allen Büchern behaupten kann, die in Deutschland, also bei Georg Müller, erscheinen. Dieses ist wirklich ein Labsal. Im Stil, in der Technik, in der Landschaft. Aber wer liest das? Dabei ist es garnicht einmal schwer, sondern leicht und unterhaltend. Trotzdem: ich bin überzeugt, Herr Bermann, ‚der' Käufer war Ihr ergebener

Peter Panter

Figaros Hochzeit

Paul Bekker schreibt in der Frankfurter Zeitung: „Wenn Mozarts Partitur zu klingen beginnt, fühlt man sich versucht, die Augen zu schließen, um dieses von aller Schwere der Materie losgelöste Phantasiespiel, diese liebes- und sinnlichkeitstrunkene Sphärenmusik, diesen Rausch von lächelndem Glück und seliger Heiterkeit, unbeirrt durch körperlich gegenständliche Darstellung, träumend zu genießen. Messen kann man nichts an ihr, die Mysterien Bachs und die Transzendenz Beethovens verschwinden gegenüber dieser Kunst, die die Welt der Vollkommenheit, der Erfüllung neben die der Unvollkommenheit, der Sehnsucht stellt und in jedem einzelnen Hörer etwas von der Göttlichkeit dieser zweiten Welt weckt."

Aus Menschenliebe

Morgenpost

Der Kampf um Gerhart Hauptmanns Jahrhundertfestspiel, der aus einer literarischen Kontroverse zu einer Kundgebung aller politisch reaktionären Gruppen gegen einen unabhängigen Mann geworden ist, hat gestern zu einer großen Demonstrationsversammlung in Berlin geführt. Etwa 7000 Personen waren der Einladung in den Oberlichtsaal der Philharmonie gefolgt.

Börsencourier

Der Oberlichtsaal reichte nicht aus, es mußte der größte Raum der geräumigen Philharmonie zur Verfügung gestellt werden, um die dreitausendköpfige Versammlung zu fassen, die, von einem Dutzend isolierter Opponenten abgesehen, mit dem Schutzverband Deutscher Schriftsteller für den Dichter gegen seine unduldsamen Gegner eintrat.

Lokalanzeiger

Eine Sympathiekundgebung für Gerhart Hauptmann fand gestern abend in der Philharmonie statt. Wenn auch der große Saal nicht überfüllt war, so mochten doch etwa zweitausend Personen zusammengekommen sein. Hauptsächlich rekrutierten sie sich aus jungen Mädchen und jungen Leuten.

Vossische Zeitung

Wie groß das Interesse der Oeffentlichkeit an dieser Angelegenheit ist, bewies der überwältigende Andrang. Der imposante große Saal der Philharmonie war schon lange vor Beginn der Versammlung bis auf den letzten Platz von einer dichten Menschenmenge gefüllt, in der nicht nur die breitesten Schichten der Intelligenz, sondern einfach alle Klassen der Bevölkerung vertreten waren.

* * *

Die Nummern 28 und 29 erscheinen als Doppelnummer am 17. Juli.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hans Jelmoli: Die Schweizer, Oper, Text von Konrad Falke. Berliner Theaterverlag.

Kurt Petzold: Was toben die Heiden, Dramatische Vision in zwei Aufzügen.

Annahmen

Sem Benelli: Das Mahl der Spötter, Renaissancetragödie. Berlin, Deutsches Th.; Hamburg, Deutsches Schsplhs.; Königsberg, Neues Schsplhs.; München, Kammerspiele; Stuttgart, Schsplhs. Eduard Bloch.

Artur Dinter: Das eiserne Kreuz, Fünfaktiges Volksstück aus den deutschen Freiheitskriegen. Oldenburg, Hofth. VDB.

L. Flachs: Erwacht, Dreiaktiges Drama. Wilhelmshaven, Stadtth. Atlantik-Verlag.

Alfred und Konstanze Karll: Die Schwester seiner Majestät, Vieraktiger Schwank. Liebenstein, Kurth.

R. v. Kühna: Die Jugendpille, Dreiaktiges Lstspl. Friedrichroda, Kurth.

Max J. Milian: Die weiße Gefahr, Operette, Text von Oscar Friedmann und Ludwig Hertzer. Stuttgart, Wilhelmth. Eduard Bloch.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

18. 6. Ludwig Hatvany: Die Berühmten, Dreiaktiges Schspl. München, Künstlerth.

3. in fremden Sprachen

Edouard Dujardin: Marthe und Marie, Schspl. Paris, L'Oeuvre.

Gustave Guiches: Vouloir, Vieraktige Komödie. Paris, Comédie.

Besondere Aufführungen

Im Goethetheater von Lauchstedt sind ‚Die Spürhunde' des Sophokles, übersetzt, ergänzt und inszeniert von Professor Karl Robert, zur ersten deutschen Aufführung gekommen.

Jubiläen

Das Farmermädchen: 100, Berlin, Friedrich-Wilhelmst. Schsplhs.

Der Mann mit der grünen Maske: 25, Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Filmzauber: 250, Berlin, Berliner Th.

Professor Bernhardi: 200, Berlin, Kleines Th.

Puppchen: 200, Berlin, Thaliath.

Neue Bücher

Das Deutsche Theater-Adreßbuch 1913/14, herausgegeben vom Deutschen Bühnenverein, erscheint auch dieses Jahr in handlichem Taschenformat zu Beginn der Spielzeit, Ende Oktober, und kostet trotz dem Umfang von über tausend Seiten in der Subskription nur zwei Mark. Auskünfte jeder Art erteilt der Verlag Oesterheld & Co., Berlin W 15.

Arkadia, Ein Jahrbuch für die Dichtkunst, herausgegeben von Max Brod. Leipzig, Kurt Wolff. 241 S.

Dramen

Rudolf Angely-Geyer: Tieflandmänner, Dreiaktiges Volksst. Wien, A. Amonesta. 80 S.

Carl Fink: Ein verteufelter Spaß, Dreiaktige Politische Komödie. Leipzig, Richard Lipinski. 76 S. M. 2.—.

Friedrich Hebbel: Genoveva. Neue Bühnenbearbeitung von Karl Zeiß. Berlin, Oesterheld & Co. 151 S. M. 2.—.

Arthur Hofmann: Anno 1813, Dreiaktiges Historisches Schspl. Leipzig, Richard Lipinski. 70 S. M. 1.50.

Zeitungen und Zeitschriften

Carl Bleibtreu: Die Dichtung und das Theater. Die Aehre I 21.

Egon Cohn: Andreas Gryphius. Beil. z. Voss. Ztg. 25.

Erich Franz: Annalise Wagner. Die Künstlerin I 10.

Lucia Dora Frost: Die große Liebe (von Heinrich Mann). Zukunft XXI 35.

R. H. Grützmacher: Gerhart Hauptmanns Weltanschauung. Tag 143.

Albert Haas: Frank Wedekind. B. B. C. 253.

Peter Hamecher: Herbert Eulenburg. Westermanns Monatshefte LVII 11.

Maximilian Harden: Mummenschanz (Hauptmanns Festspiel). Zukunft XXI 38.

Herbert Hirschberg: Fatznarr, Drama in vier Aufzügen. Bühne und Welt XV 17.

Reinhold Kern: Schillers ‚Jungfrau von Orleans' als aktuelles Drama. Beil. z. Voss. Ztg. 23.

Fritz Kopke: Zur Inszenierung der ‚Ariadne auf Naxos'. Merker IV 11.

J. Landau: Fünfundzwanzig Jahre Schauspielhaus. Theater IV 19.

Hans Landsberg: Die Crelinger. Masken VIII 20.

Konrad Lange: Die ‚Kunst' des Lichtspieltheaters. Grenzboten LXXII 24.

Hans Maeder: Was ist denn auf der Generalintendantur zu tun?

Clara Michelson: Ibsens Brand und Kants Kategorischer Imperator. Wage XVI 23.

Maximilian Pfeiffer: Die Frauenfrage im Reichstheatergesetz. Die Künstlerin I 1.

Hans Pfitzner: Bart und Bühne. Süddeutsche Monatshefte X 8.

Ulrich Rauscher: Berliner Theater. Süddeutsche Monatshefte X 8.

Fritz Reck-Malleczewen: Emil Ludwig contra Richard Wagner. Grenzboten LXXII 21.

Richard Wagner contra Emil Ludwig. Grenzboten LXXII 23.

Ottmar Rutz: Siegfried und Richard Wagner als Rassengegensätze. Merker IV 10.

Wilhelm von Scholz: Volksschauspiele. Tag 123.

Max Seiling: Richard Wagner als Mystiker. Zeitgeist 20.

Bilanzen

Das Deutsche Theater und die Kammerspiele haben am 21. Juni ihre diesjährige Spielzeit beendet. Die Saison 1912/13 brachte in beiden Theatern je sieben Premieren. Von deutschen Dichtern der Gegenwart gelangten zum Wort: Thomas Mann (Fiorenza), Eduard Stucken (Astrid), Carl Sternheim (‚Don Juan' und ‚Bürger Schippel'). Von ausländischen Dichtern unsrer Zeit wurden aufgeführt: Tolstoi (Der lebende Leichnam), Maeterlinck (Der blaue Vogel), Strindberg (Totentanz), Sacha Guitry (Die Einnahme von Berg-op-Zoom), Etienne Rey (Schöne Frauen), Schalom Asch (Der Bund der Schwachen), J. A. Simons-Mees (Kaiserliche Hoheit). Von Premieren klassischer Werke brachte das Deutsche Theater beide Teile von Shakespeares ‚König Heinrich dem Vierten'; außerdem Hebbels ‚Maria Magdalene'. Das feste klassische Repertoire enthielt in dieser Spielzeit: Shakespeare (Hamlet, Othello, Romeo und Julia, Sommernachtstraum, Viel Lärm um Nichts); Goethe (Faust I. und II.); Schiller (Don Carlos, Die Räuber); Kleist (Penthesilea); Molière (George Dandin); Hebbel (Judith, Gyges und sein Ring). Das stehende moderne Repertoire: Frank Wedekind (Frühlings Erwachen, Erdgeist); Bernard Shaw (Der Arzt am Scheideweg); Maeterlinck (Aglavaine und Selysette); Peter Nansen (Eine glück-

liche Ehe); André Rivoire (Mein Freund Teddy).

Im Theater in der Königgrätzer Straße wurden in der abgelaufenen Spielzeit vom 1. September 1912 bis zum Saisonschluß aufgeführt: Ibsens ‚Brand' 30 mal, Shakespeares ‚Macbeth' 18 mal, Hebbels ‚Herodes und Mariamne' 17 mal, Ibsens ‚Hedda Gabler' 15 mal, Strindbergs ‚Königin Christine' 6 mal; die Novität ‚Das Buch einer Frau' von Lothar Schmidt gelangte 45 mal zur Darstellung, und Carl Rößlers Lustspiel ‚Die fünf Frankfurter' konnte es in der abgelaufenen Saison noch auf 163 Vorstellungen bringen.

Zensur

Dem Münchener Künstlertheater ist Hermann Essigs Komödie ‚Die Weiber von Weinsberg' verboten worden.

Personalia

Oscar Keßler ist nach zweiunddreißigjähriger Tätigkeit am berliner Königlichen Schauspielhaus in den Ruhestand getreten.

Am Braunschweiger Hoftheater ist dem Generalintendanten Oberschloßhauptmann Freiherrn von Wangenheim das Prädikat Exzellenz verliehen worden. Oberregisseur Dr. Waag wurde der Titel Hoftheaterdirektor, dem Verwaltungsvorstand Rat Müller der Titel Hofrat, dem Ingenieur Müller der Titel Oberingenieur verliehen. Ordensauszeichnungen erhielten der Hofkapellmeister Hagel, die Damen Englerth und Scarla, die Herren Clarus, Preuß, Nöldechen und Heinemann.

Engagements

Berlin (Berliner Th.): Elli Branden vom berliner Komödienhs., Mathilde Brandt vom berliner Kleinen Th., Adelheid van der Lich vom hamburger Thaliath., Else von Ruttersheim vom wiener Bürgerth.; William Hagelin vom berliner Schillerth., Carl Jönsson vom bremer Schsplhs., Fritz Lion vom breslauer Stadtth., Paul Schmidt vom Märkischen Wanderth., Walter Steinbeck vom berliner Kleinen Th.

— (Deutsches Th.): Felix Knüpfer vom meraner Stadtth.

— (Lessingth.): Louise von Ankwicz von der wiener Volksbühne.

— (Thaliath.): Mizzi Freyhardt.

Charlottenburg (Deutsches Opernhs.): Wala Jauczak vom baseler Stadtth.

Coblenz (Stadtth.): Rudolf Wittgen.

Frankfurt a. M. (Schsplhs.): Carl Bernhardt vom hildesheimer Stadtth.

Hannover (Hofth.): Willi Wissiak (Bassist) vom straßburger Stadtth.

Mainz (Stadtth.): Georg Grabkowsky (Bariton), Klara Karell (Jugendl. Dramat.).

Nürnberg (Stadtth.): Alois Pennarini vom hamburger Stadtth.

Stuttgart (Hofth.): Roderich Arndt vom geraer Hofth. 1914/19.

Die Presse

Eugène Brieux: Die Schiffbrüchigen, Ein Theaterstück in drei Akten. Ensemblegastspiel im Deutschen Theater.

Vossische Zeitung: Das Ganze kann man als Drama garnicht ernst nehmen, sondern nur als eine neuartige Moralpauke mit entsprechenden Illustrationen bewerten.

Morgenpost: Man muß gestehen, daß sich die Bühne als Kanzel der sozialen Aufklärung und Mahnung recht gut bewährte.

Börsencourier: Ein schlechtes, nicht sehr wirkungsvolles, nicht ganz wirkungsloses Schauspiel.

Lokalanzeiger: Ein echtes Tendenzstück.

Tageblatt: So viel Hoffnungslosigkeit in diesem Stück gezeigt wird, am hoffnungslosesten steht in ihm die Kunst da.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 17. Juli 1913 Nummer 28/29

Schauspielerflucht / von Friedrich Rosenthal

Wie große Schauspieler sterben, ist oft dargestellt worden. Wie die Bewußtheit eines Spiels, das dem ganzen Leben den Stempel gab, sogar in die letzten Augenblicke kriecht und selbst über die Tragik eines letzten Endes ein Lächeln der Ungewißheit breitet. Wie die Beherrschung einer Technik, die nie die Macht über sich selbst verlor und in Abendstunden der Willkür die ewigen Schauer des Menschendaseins preßte, um sie lächelnd und mit einer artigen Verbeugung in ein Nichts aufzulösen, sogar die gewiegtesten Kenner menschlicher Seelen irreführen kann. Diese Tragikomödie ist oft gedichtet worden, und sie ist in der Tat ein Bühnenvorwurf höchster Ironie.

Darüber hinaus, wenn möglich, werden andre Fragen laut. Wie einer das Ende erreicht, wie innerlich gerüstet und gefaßt einer zu dieser letzten großen Szene kommt. Eine Summe vielfältigster Möglichkeiten ergibt ein kurzer Umblick in die Geschichte der Tatsachen. Von solchen kann die Rede sein, die nach lebenslanger, ruhm- und goldreicher Arbeit den Augenblick der richtigen Erkenntnis fassen und ihrem Ruf nach Ruhe, Freiheit und abendlichem Genuß folgen. Von dem Verlangen getrieben, aus dem Gewühl verbrauchter, abgelebter, nach Schminke duftender, vom Rampenlicht gebleichter Masken den Weg zum eigenen Antlitz zu finden.

Oder von solchen kann die Rede sein, die im Taumel des Glanzes und in der Begierde nach letzten Möglichkeiten über alle Warnungs- und Drohungszeichen sinnlos und unaufhaltsam hinwegjagen, ihren Körper verschwenden, ihre Seele verwüsten, ihr Talent vergeuden und urplötzlich am Rande der Finsternis stehen, um rettungslos hineinzustürzen. Wie diese sterben in Vergessenheit und Elend, wird man nicht zu schildern brauchen. Es gibt ein wunderschönes Gedicht von Anastasius Grün: ‚Der alte Komödiant', das dies meisterlich tut, und es gibt erschütternde Beispiele in der Theatergeschichte.

Den schönsten Tod aber erfahren jene, die, wie Soldaten auf dem Schlachtfeld, auf dem ureigenen Boden der geliebten Bretter sterben, von ihnen bis zum letzten Augenblick wie ein ganzes Leben lang getragen, oder jene, die vom Rausch eines großen gewohnten Triumphes kommend, ahnungslos und heiter, mit sachter Hand fortgezogen werden, ohne Wissen um die Schrecken des Endes, Lieblinge auch hier. In solchen Augenblicken liebt die Natur die Dämonie ihrer letzten Grenzen zu zeigen, das wunderhafte Spiel ihrer Zufälle. Ekhof stand als Geist im ‚Hamlet' auf der Bühne, und seine letzten Worte waren: „Gedenke mein". Es waren wirklich seine letzten. Fleck spielte den Wallenstein, ein Todgeweihter, und sagte im Abgehen: „Ich denke einen langen Schlaf zu tun". Darauf starb er.

Zwischen Leben und Sterben aber, zwischen Wirken und Verlöschen liegt der Abschied. Seit einiger Zeit nun, seit zehn Jahren etwa, gibt es neben der alten komödiantischen Art eine neue, ihn zu nehmen. Schauspieler im besten Mannesalter, mit der anscheinend ungebrochenen Kraft eines hünenhaften Körpers, im Vollbesitz ihrer geistigen und künstlerischen Mittel, auf der Höhe einer Laufbahn stehend, deren Weg noch lange weiter und aufwärts führend aussieht, ungeahnte Möglichkeiten versprechend, reich, geliebt, geehrt, überraschen eines Tages die Welt mit der lapidaren Nachricht, daß sie bühnenmüde seien, Sehnsucht nach Ruhe, Abgeschiedenheit, nach einem andern Milieu und andern Menschen hätten.

Das ist ein merkwürdiges und fast ungeheuerliches Problem. Es ist ein ganz seltsames Phänomen, in dieser Kunst noch neu und überhaupt selten. Man denke, daß irgend ein frei gestaltender, produktiver Künstler, von Entwürfen und Plänen noch voll, eines Tages Feder, Griffel, Meißel, Pinsel oder welches Handwerkszeug immer hinlegt, sich aus der Summe und dem Gespinst von Vorstellungen, wunderbaren Heimlichkeiten, noch unklaren Gestalten, vom Schöpferehrgeiz und Schöpferrausch urplötzlich löst und in eine Wildnis flüchtet. Man denke sich, daß Shakespeare schon nach dem ‚Hamlet' sich nach Stratford zurückgezogen, Goethe mit dem ersten Teil des ‚Faust' seine dichterische Entwicklung beschlossen hätte, Wagner im ‚Tristan' zum letzten Mal der großen, überwältigenden Versuchung erlegen wäre, um nur die historischen Beispiele zu nennen.

So aber sind in den letzten zehn Jahren drei Schauspieler von der Bühne abgegangen, die nicht etwa nervöse, überreizte, dekadente waren, oder Vertreter einer müden, hoffnungslosen, morbiden Kunst. Nicht solche, die, von dem Zwang,

der Unraſt, der ewigen Qual ihres Berufes überwältigt, flüchten mußten, weil ihr Knabenkörper, ihre Intenſität des Erlebens, ihre Sehnſucht nach Vertiefung und kunſtvollſter Ausgeglichenheit dem Sturm der Anforderungen nicht mehr gewachſen war. Nein! Drei ſtämmige, ſtrotzende Menſchen von augenſcheinlichſter Vitalität, die nur noch auf dem Lande gedeiht, woher jene kamen, und die ganz wetterfeſt und echt ausſieht. Dabei eine Kunſt, die keine zu ſein ſcheint, weil ſie immer nur mit denſelben aus dem Alltag geholten Ausdrucksmitteln ganz ſchlicht und abſichtslos wirkt, und ein Weſen, das man ſchon tauſendmal, in Bauernhäuſern und Schenken, unter Bürgern und Soldaten erlebt zu haben glaubt. Drei Naturmenſchen: Tyrolt, Rittner, Balajthy.

Hier wird jede Theaterpſychologie einfach zuſchanden. Man weiß ja ſonſt, daß man die Unzufriedenheit, die Zweifel, das Ungebärdige des guten Schauſpielers nicht allzu ernſt zu nehmen braucht, daß ein großer Erfolg, auch wenn er ſpät erſcheint, doch unbändig erfreut, Unbeſchäftigtheit, auch wenn ſie ein bequemes Leben geſtattet, zutiefſt kränkt, daß überhaupt das Antithetiſche der Empfindungen mit dieſem Beruf unlösbar verknüpft ſcheint. Bei jenen dreien kommt man damit allein nicht aus. Man könnte ſagen, daß ſie aus einer Zeit des Realismus, ſogar des Naturalismus ſtammten, daß damals Platz für jene war, die nichts andres taten, als daß ſie daſtanden und ihre Perſönlichkeit wirken ließen. Daß ſie dann, als wieder die Sehnſucht nach einer komplizierteren, farbigeren, artiſtiſcheren Kunſt laut ward, die Angſt nicht los wurden, mit der Einfachheit ihrer Mittel und der Unmittelbarkeit ihrer ſchlichten Natur nicht mehr ſtark genug wirken zu können. Aber das wäre nur eine Seite und wäre außerdem zu oberflächlich gefaßt. Tiefer liegt ſchon die Furcht vor dem ſchwierigen, manchmal erſchütternden Prozeß des Alterns, des künſtleriſchen Uebergangs, den gewitzigtere Schauſpieler, die mehr machen und mehr verhüten können, müheloſer bewerkſtelligen.

Ganz aus der Tiefe aber ringt ſich hier ein Problem auf, das im Schauſpieler immer latent iſt und ſein muß und, einmal durchgebrochen, ihn überwächſt: die Frage des Zwecks. Wenn Jules Claretie irgendwo richtig und geiſtreich ſagt: „Der Schauſpieler würde an dem Tage ſeiner Kunſt untreu werden, an welchem er ſein Ich vergäße," ſo läßt ſich anſcheinend paradox dagegen ſagen: Er würde ſie an dem Tage verlaſſen, wo ihm ſein Ich ganz zu Bewußtſein käme. Wenn er zur Erkenntnis gelangte, ſein Beſtes nutzlos preisgegeben zu haben, wenn er Gefahr liefe, es ganz zu verlieren, wenn die bange Frage

aufstünde: „Wozu?“ Nimmt man noch alle Umstände dazu, die notwendig dieses Feuer schüren müssen: den Ekel vor der ganzen unsichern, haltlosen Atmosphäre des Theaters, die Angst vor der merkwürdigen, vielverhüllenden Verbürgerlichung des ganzen Standes, den Ueberdruß vor den Kämpfen und Gefahren, vor den ewigen Zweifeln und Sorgen, die immer wieder erstickt werden und doch immer wieder auftauchen, die Furcht vor der beständigen neurotischen Depression und andres mehr — dann wird man leicht begreifen, daß gerade in jenen einfacher organisierten Menschen die Sehnsucht, dies alles abzustreifen, übermächtig wird. Und hieraus kann man auch begreifen, daß jene drei gerade zu dem äußersten Gegenpol dieses Lebens flüchten, daß sie gerade in der unverhüllten Klarheit der Natur ein reinigendes Seelenbad suchen. Und vielleicht gehört auch das zu dem merkwürdigen Komplex von Erscheinungen, die unsre jüngste Zeit offenbart, und von denen eine die ist, daß sich die Menschen im Leben oder, was leichter durchführbar, in der Kunst, nach Gläubigkeit, Erbauung, nach Primitivität und Kunstlosigkeit zu sehnen beginnen, daß sie Einkehr in und zu sich suchen, daß sie bei aller materiellen Klarsichtigkeit ihrer Verstandessiege und Errungenschaften gern im Dunkel ihrer geheimnisvollen Lebensbeziehungen sitzen und sinnen.

Fragt man sich, wieder zurückkehrend, warum die nervösen, scheinbar zarten und gebrechlichen Schauspieler, die an der großen, allgemein verbreiteten Berufskrankheit ihres Standes, der Neurasthenie leiden — von der schon im Jahre 1783 der alte pfälzische Hofrat Franz Anton May, ein Freund Schillers und Theaterarzt in Mannheim, allerlei Bemerkenswertes zu erzählen wußte — warum sie weniger oder fast nie jener Fluchtversuchung unterliegen, so gibt es darauf wohl nur die eine Antwort: daß sie im nervösen, hastenden Getriebe ihres Berufes, trotz gelegentlichen Gegenanwandlungen, doch heimisch sind und die weitgehende Fähigkeit des Einfühlens haben, die jenen andern mehr oder minder fehlt.

Aber auch bei diesen ist die Gefahr für uns, sie dauernd zu verlieren, nicht so groß, wie sie aussieht. Denn neben jedem Schauspielerabschied liegt schon die lockende Möglichkeit der Rückkehr. Freilich, allzu oft dürfte sich diese Tatsache nicht wiederholen, denn sie könnte sonst die große Geste einer solchen Flucht entwerten. Und mit Vergnügen entsinne ich mich der bezeichnenden Worte, die ein kluger Mann sprach, als vor einigen Jahren Rittner der Bühne den Rücken kehrte. „Er flieht heute“, sagte der kluge Mann, „weil er das Milieu

des Theaters nicht mehr verträgt, weil Direktor, Kollegen, Dichter, Kritiker ihm verhaßt geworden sind. Aber er vergißt vermutlich, daß die Welt ein ewiges, gleiches Antlitz trägt. Und er könnte eines Tages die Erfahrung machen, daß auch im entlegenen Winkel seines Heimatsdorfes ihm die gleichen Gesichter entgegenstarren. Unter andern Namen, unter andern Masken und Verhältnissen, aber sie werden die gleichen Eigenschaften haben, in seiner Einbildung die gleichen Fehler und Laster, denn das Antlitz der Welt ändert sich nicht, und jeder sieht in ihr nur das eigene Gesicht. Dann wird er wiederkommen." Dieser Tag ist bereits erschienen. Rittner ist wirklich wiedergekommen. Zwar wird er nie wieder spielen oder doch nur den Regisseur, den Erzieher seiner frühern Kollegen, den Dramaturgen, den Mitdirektor. Aber wiedergekommen ist er. Ob er auch tatsächlich diese Erfahrungen gemacht hat? Man müßte ihn fragen. Und wenn ihm das Theater wieder einmal zu bunt und verworren, in allen seinen Lockungen wieder abstoßend werden sollte, dann tröste er sich mit der alten Erkenntnis des Erasmus von Rotterdam: „Ueberdies, was ist das menschliche Leben überhaupt andres als eine Komödie oder Schauspiel, wo einer in dieser, der andre in einer andern Larve auftritt und seine Person agiert, bis ihn sein Prinzipal wieder abtreten heißt."

Zwei Aehren / von Rudolf G. Binding

Ich streifte an des Feldes Rand.
Da blieben mir in der offenen Hand
als kaum gewollte Beute
zwei Aehren.
Sie schauten wohl nicht besonders aus,
und doch nahm ich sie mit nach Haus,
als sollt' ich sie jemand zur Freude
bescheren.

Im Haus war eine liebe Frau,
der warf ich sie zu. Sie besah sie genau
und freute sich dran; und im Stillen
hat sie leise gelacht.
Sie wußte, es war nichts Besonderes dran;
sie wußte, daß jeder sie pflücken kann;
und weiß doch, daß ihr zu Willen
sie der Liebste gebracht.

Das Berlioz-Theater / von Max Brod

Zu meinen größten, quälendsten Rätseln gehört es, von Jugend an: Warum wird der Opernkomponist Berlioz nicht häufiger aufgeführt? Ich halte mich jetzt zurück, ich erwähne nur still: Berlioz ist edel, neu, auch für uns noch neu, ein nie mehr erreichter Siedepunkt des Genies, erhaben zugleich und zart, die „kolossale Nachtigall" Heines. Das sind keine Gründe, ich weiß es... Aber Berlioz ist hinreißend, wirksam! Nun? Ihr schweigt, Freunde? Wie ich, wißt ihr das Rätsel nicht zu lösen?

Und nun dämmern wir ein wenig. Wir träumen davon, ein Reinhardt der Oper (und warum nicht Reinhardt selbst?) nähme die Sache in die Hand. Es entsteht ein zweites Bayreuth. Ich stelle mir ein wundervolles Theater vor, überwältigend schon durch die Kühle in seinen weiten Vorhallen, zwischen den hohen Säulen. Mitten in Gärten, die schwarzgrauen Mauern wie ungeheure Meereswellen an das Grün stürmend... Nein, hören wir lieber, wie Berlioz selbst es sich vorstellt, in seinen Memoiren: „Ich fühle wohl, was ich für die dramatische Musik schaffen könnte, aber es ist ebenso zwecklos wie gefährlich, den Versuch zu wagen. Zunächst sind die meisten unsrer Operntheater recht übelberüchtigte Gegenden, musikalisch gesprochen, und besonders ‚und so fort'. Ferner könnte ich auf diesem musikalischen Gebiet meinen Gedanken nur dann freien Lauf lassen, wenn ich mich als den absoluten Herrscher über ein großes Theater betrachten könnte, wie ich der Herrscher über mein Orchester bin, wenn ich eine meiner Symphonien dirigiere. Ich müßte über den guten Willen aller Beteiligten verfügen können, über den Gehorsam aller, von der ersten Sängerin und dem ersten Tenor, den Choristen, den Orchestermusikern, den Tänzerinnen und den Statisten an bis zum Dekorateur, zu den Maschinisten und zum Regisseur. Ein Opernhaus, wie ich es mir vorstelle, ist vor allem ein großes Musikinstrument; ich weiß darauf zu spielen."

Sein Leben lang hat man ihn an dieses Instrument nicht herangelassen. Eine Zeitlang hieß es, er werde Direktor der großen pariser Oper werden. Nichts. Man verbannte ihn in die kalten, sinnlosen Gegenden des Feuilletons, man bezahlte ihm Kritiken, die er mit Ekel schrieb, nicht Opern. So unterdrückt er einmal, in der Stille eines feierlichen Morgens, eine neue Symphonie, deren Hauptgedanke in A-Moll schon vor ihm in alle Nebenwege sich ausbreiten will. Er unterdrückt

diesen Gedanken — und man liest diese Stelle seiner Biographie mit mehr Grauen als die neueste Zeitungsnotiz von sechzig Ertrunkenen — unterdrückt ihn, weil er fürchtet, er werde sich nicht zurückhalten können, ihn auszuführen, das Ausgeführte darzustellen, wieder mit Tausenden von Musikern dröhnend, verstummend in einer Ausstellungsrotunde, und mit ungeheuerstem Defizit... So sehr kannte er sich als Sklaven seiner Sehnsucht, die nach guten Aufführungen seiner Werke lechzte.

Statt menschlicher Worte stehe hier seine göttliche Beschreibung eines Dirigenten während der Arbeit: „Mit welcher rasenden Freude gibt er sich der Wonne hin, auf dem Orchester zu spielen! Wie versteht er es, dieses großartige feurige Instrument zu drängen, zu fassen, zu umklammern! Er entfaltet eine allseitige Aufmerksamkeit; er sieht überall hin: mit einem Blick gibt er den Sängern und Musikern ihre Einsätze an, oben, unten, links, rechts, mit einer Bewegung des rechten Armes wirft er Akkorde hin, welche wie harmonische Geschosse in der Ferne zu platzen scheinen; dann läßt er in den Fermaten die ganze durch ihn entstandene Bewegung anhalten; er fesselt die Aufmerksamkeit aller; er hält jeden Arm, jeden Atemzug in seinem Bann, er lauscht einen Augenblick der Stille und gibt den bezähmten Wirbelsturm zu noch tollerem Laufe wieder frei."

Die Sänger: sie gehören hier ausdrücklich zum Orchester. Auch seine Opern wollte Berlioz aufgeführt sehen, an Theatern. Wie dankte ers dem Liszt, daß er ‚Beatrice und Benedikt' in Weimar gab, mit guten Erfolgen.

Und jetzt... Wir hören Berlioz in Konzerten. Faust tritt im Frack auf. Die Gäste, die vom glänzenden Feste gehen, leise die Melodie noch nachsingen, indes Romeo schmachtend im zauberhaften Garten steht, bald zu summen anfängt... diese Gäste sind nie auf der Bühne gewesen, haben nie getanzt. Oder Lelio... Neulich gab man ‚Ernani' im Theater, diese schöne italienisch-eingeborene Oper. Trotzdem hatte ich da meine Gedanken. Der Vorhang ging auf. Auf den Steinen umher lagen, saßen, erhoben sich die Räuber, schüttelten ihre breiten Hüte, ihre mit Lederriemen benähten Seidengürtel. Und am Waldrand tritt langsam er hervor, elegant trotz seinen Schritten, die vor Würde steif sind. Von Zeit zu Zeit bleibt er stehen, der Räuberhauptmann, sperrt mit beiden Händen die Mündung des Gewehres zu, das er aufstellt, und darauf legt er sein Gesicht, stützt das Kinn so fest an, daß es grausam blutgierig vorstößt, zu allem entschlossen bei diesen eng verbissenen Lippen... Damals dachte ich: nun ist alles so schön beisammen, der Wald,

die Horde, der Hauptmann — warum beginnen sie nicht plötzlich statt ‚Ernani' den Räuberchor aus ‚Lelio' zu singen, zu brüllen, daß alles begeistert sein muß. Nichts bedürfte es als einer kleinen Verschwörung dazu. Der Kapellmeister lächelt schon im Einverständnis. Ein Ruck... man singt ‚Ernani'.

Nein, ich sehe schon, so geht es nicht. Ich muß diesen Artikel schreiben... Also ich wünsche, o Theaterdirektoren, vor allem den ‚Faust', den man ja hie und da versucht, immerfort im Repertoire. ‚Fausts Verdammung', diesen pessimistisch gedrehten Goethe, ich will ihn rufen hören, zugrunde gehn in seiner Hölle will ich. Die liebliche Musik, die ihn am Anfang zwischen Vogelstimmen in freie Luft bringt, soll zwischen schön gemalten Bäumen tönen, eine Lichtung im Hintergrund bleibe frei für die tanzenden Hirten, das vorüberziehende ungarische Heer. Dann die gotischen Fenster des Studierzimmers, Auerbachs Keller, die wundervollen Sylphiden, die von fernen Gestirnen und Hügeln flüstern, von Margarethe, bis ihre Melodie in den berühmten Tanz sich sanft variiert. O all dieses, das Mädchen auch am Spinnrad, den Studentenchor in die Krieger gemischt, mit Waffenklirren und dem Hintaumeln weingeröteter Gesichter, kurz alles sei wirklich und ziehe vorüber. Vielleicht lächelt man dann in den Zwischenakten und denkt verwundert, warum ehemals nur Gounods zwar süße, aber glanzlos zähe Musik diese Bilder umklingen durfte... Ein Zyklus werde gewagt und zeige uns den abenteuerlichen Goldschmied Cellini mitten im schnellsten Sechsachteltakt des Karnevals, zeige die heilige Familie, wie sie in der ägyptischen Wüste beinahe verdurstet. Dann Troja, und hier habe ein geschmackvoller Maler alle Freiheit, die Tänze am Grabe des Achilles, das edelmütige Herz der Kassandra, die betrogene Dido mit den Farben seiner Phantasie zu schmücken. Gern sähe ich Kostüme und Hintergründe von Kokoschka, während Koröbus mit der Prophetin im unsterblichen Duette „Dich verlassen noch heut" wetteifert. Und nicht, bitte, vergesse man den unglücklichen Lelio. Man spiele die phantastische Symphonie zunächst, und dann lasse man ihm, der silberne Vorhang weicht zurück, sein einsames Zimmer, sein Klavier, seine Musikschüler. Alles ungekürzt natürlich, den vollständigen Text, dort, wo er schwärmt, und dort, wo er als tüchtiger Dirigent belehrende Winke austeilt. Man höre nun die romantischen Stimmen, die aus den Wänden des Zimmers wie ein Uhrenticken zu entquellen scheinen: die magische Ballade vom Fischer mit ihrer kunstvoll dreimal gesteigerten Kantilene, die Geister auf Hamlets Burg, das Lied vom ewigen Liebesglück, das traumhaft in scheinbarer Unordnung hier und noch-

mals eine Harfenſaite zupft, einen gebrochenen Akkord wie im Wind hinhaucht. O und die, wenn ſie nicht geſchrieben wäre, unmögliche Phantaſie über Shakeſpeares ‚Sturm', die Luftgeiſter in Trillern und Arpeggien, und ſie ſingen italieniſche wohlklingende Worte (genial iſt das, ebenſo wie das Swedenborgiſche der Teufel an andrer Stelle): „Miranda, conoscerai l'amore." Nur dieſe drei Worte, und doch iſt alles da, was wir in jugendlicher Shakeſpearefreude auf dieſe Inſel geträumt haben: blauer Himmel, Flügel, Zaubereien, etwas Gebäck und Korallenriffe. Dann fallen wieder nur ein paar Worte: „Caliban, Caliban, horrido monstro, oh Caliban!" Und er ſtampft, er iſt außer ſich, pfui, ſchnappt nach Luft, unſer dumpfer Bruder mit den Erdklößen, die in der langen Behaarung ſeiner Beine zittern. Niemals, nein, nie iſt ſo kurz und gut die wahre Eſſenz eines Stoffes erfaßt worden, das Muſikaliſche einer Muſik, der Mittelpunkt der Oper; nur hier. Und das iſt der richtige Weg der Oper, nicht Wagner und Richard Strauß. Was kümmern mich rhetoriſche Auseinanderſetzungen, Konflikte, Dialoge, Ermordungsſzenen, Gefechte, kurz: dramatiſche Handlung. Nein, das iſt die Oper, die mir unbegreiflich die Stimmung eines Dramas in Tönen nachbildet, irgendwo beiſeite, durch ungeahnte Einfälle, durch Dinge, die in dem Drama gar nicht vorkommen, die eben ſpezifiſch muſikaliſche Mittel ſind. Aber Gott im Himmel, wer wird denn ſo langweilig ſein und ſetzt einen Text Wort vor Wort und Zeile vor Zeile pedantiſch in Muſik und läßt ſeine Helden bei ſymphoniſchen Zwiſchenſpielen brüten, in die Luft ſtarren, drei Schritte machen, weil das Orcheſter eine Triole ſpielt! Nein, alles gehe ſo vor ſich, daß man gar nicht weiß, warum jetzt Bäſſe und jetzt Flöte klingen, warum ein Vorhang ſich aufbläht und ein unſichtbarer Chor fremde Worte verſchleiert; nur ein zauberhafter Klang, ein Echo, eine Erinnerung und: „Ah, ſeit meinem zehnten Jahr hab' ich das nicht mehr gefühlt, dieſes Märchen ohne Vernunft, dieſen Schwung, der meine Haare erſtarren läßt".

Natürlich, jetzt iſt es geſagt, es handelt ſich nicht um Ruhm für Berlioz, nein, um mein Glück, vielleicht um aller Glück. Wir haben ja jetzt vielerlei, wir ſind erfinderiſch und feinfühlend. Aber etwas fehlt vielleicht im modernen Leben. Und deshalb brauchen wir Berlioz-Aufführungen, Berlioz im Theater und, wenn wir das von den Theaterherrſchaften nicht kriegen: ein Berlioz-Theater. Etwas fehlt: die Ahnung heroiſcher Zeiten... Man fühlt, was ich ſagen will. So etwas Großartiges gibt es jetzt nicht mehr und gibt es zufällig jetzt nicht, etwas Entflammendes, über alles Irdiſche hinaus.

Etwas, was nach großen pathetischen Worten verlangt, nach einer Begeisterung, deren man sich nicht schämt. Etwas wie feurige Tränen oder wie diese Szene damals, als Paganini durch das Publikum sich drängte und auf offener Bühne dem unbekannten Berlioz zu Füßen stürzte, die Schuhe ihm küßte, oder als er am nächsten Morgen ihm viel, viel Geld schickte und im Brief: „Nur Berlioz konnte Beethoven ersetzen". Diese edlen Herzen, erglühend für die Kunst und voll von erhabenen Gedanken, Herzen, größer als die Welt... Ich könnte mich mäßigen und sagen: Berlioz hat die wahre lyrische Oper erfunden, indem er mit richtigem Griff nur die musikalisch eindrucksvollen Stellen der Handlung komponiert, bei ihnen sich ausdehnt und unbekümmert dazwischen wegläßt, was des Dichters und nicht des Musikers ist... Und ich könnte mein Postulat in die Worte fassen: man würdige seine neuartigen Opern nicht zu frostigen Oratorien herab... Aber ich halte mich auf der Höhe, seht ihr, und verlange das Theater, das eigene Theater, das zweite Bayreuth. Ich gehe zu Bett und erbaue es schon; die schwarzgrauen Mauern werfen ihre Schatten über weite Baumpflanzungen, die verödet und trotz ihrem Laube winterlich kühl aussehen. Hier ist Ernsthaftigkeit, Heldenmut, großer Schmerz und Harmonie. Hier werde ich mich immer erholen, wenn es mir vor lauter Kleinigkeiten im Leben, vor lauter Schönheiten häßlicher Bilder zu bunt wird.

Aus der Sammlung von Arbeiten, die in der Rundschau dieser Nummer von Peter Panter besprochen wird.

Die Wupper / von Herbert Ihering

Dieses schon vor vier Jahren (bei Oesterheld & Co.) erschienene Drama Else Lasker-Schülers hat wenig Beachtung gefunden. Es geriet in eine Zeit, die entweder neuromantisch schwelgte oder neuklassizistisch darbte, und wurde, weil es im Werktagsdampf der Gegenwart stand, für einen Nachzügler des Naturalismus gehalten. Selbstverständlich ist ein Werk, unabhängig von der Richtung, der es angehört, vortrefflich oder schlecht aus sich. Eine literarische Mode kann es hochwerfen und fortspülen — werten und entwerten kann sie es nicht. ‚Die Wupper' aber ist gar keine Dichtung jenes angeblichen Naturalismus. Sie erweitert den Realismus. Sie ist nicht zu spät — sie ist zu früh gekommen.

Wenn hier Menschen zusammengeworfen sind, Fabrikherren, Arbeiter, Herumtreiber und Zuhälter, Kupplerinnen, Dirnen, dämliche Greise und sinnlich aufbrechende Kinder, so sind sie nicht da, um zusammen ein realistisches Milieu zu bilden und einzeln an diesem Milieu zugrunde zu gehen oder zu erstarken. Je enger ihre Existenz, je dichter die Atmosphäre ihrer Abgeschlossenheit, desto tiefer und dunkler werden die Farben für ein kosmisches Gemälde. Auch in frühern realistischen Dramen ging das Einzelne oft in ein allgemeines Weltgefühl auf. Hier ist es kein Uebergehen und Sichauflösen, hier ist es Zeichensetzung. Die Enge ist Ausdruck für die Weite. Alles ist indirekt geworden.

Die Menschen reden — aber, was sie reden, ist nicht das, was sie meinen. Gespräche, die sich auf Arbeit, Beruf richten, auf Krankheit, Alter, Religion und Glauben, tragen auf ihrer Unterseite eine andre Farbe. Diese Unterseite wird von allen verstanden, die Oberseite nicht. Die Worte gehen an einander vorbei, der zweite antwortet dem ersten garnicht oder falsch, und doch hat er den ersten verstanden, und der erste versteht auch die Antwort. Die Reden begegnen sich nicht, aber die Ströme unterhalb der Reden. Was dort rauscht, unvermittelt hochkommt und versinkt, sind erotische Wirbel. Alle Verflechtungen der Gestalten sind geschlechtlich. Ihre Abhängigkeiten sind sexuell. Der Trieb ist die Flamme, in der die Menschen sichtbar werden. Sichtbar auch in ihrer sozialen Existenz. Es gibt kein Drama, in dem, wie in der ‚Wupper', alles aus einem entsteht, alles auf eins zurückgeführt wird, und in dem dennoch das Chaos ist.

Jede Gestalt hat ihre eigene Ballade. Mutter Pius, Kupplerin, Quacksalberin, Zuchthäuslerin, kitzelt die Triebe, damit sie sich selbst gekitzelt fühlt. Altersgeil befriedigt sie sich an den Sittlichkeitsverbrechen andrer. Als Heinrich Sonntag, der Sohn der Fabrikbesitzerin, sich bei Seite geschafft hat, weil er ein Kind vergewaltigte, führt sie an seiner Leiche gespenstische Reigen auf. Ihrem Enkel gibt sie eine nackte weibliche Photographie, Dienstmädchen prophezeit sie. Mit der Vergangenheit stehen die Gestalten in der Gegenwart. Der Großvater Wallbrecker — er lügt lieber, als daß er sich nicht bedankt für die große Gnade des Heilands, und halb schlafend ächzt er: „Wenn ich noch so en jung Weib im Bett hab'n könnte" —, ein böser, schwerschädliger Westfale hat ein Wort, das verstandesmäßig nicht zu fassen ist: „Tum Tingelingeling". Vielleicht ist es eine Zote seiner Jugend. Vielleicht der Fetzen eines Gassenhauers oder einer schaurigen Geschichte, zur Dreh-

orgel gesungen. Vielleicht ist es Karussellgeläut und Jahrmarktsklimbim. Dieses Wort ist der Kerl. Die Durchtreiberei seiner Arbeiterjahre, sein Zynismus, seine Versoffenheit, seine Bereitschaft zu Händeln. Wenn ich dieses Wort höre, sehe ich ihn mit Schlagring und Messer auf Wirtshauskeilereien, sehe ich ihn in Bordellen, sehe ich, wie er unter die Fuchtel von Mutter Pius gerät, wie er dämlich wird, wie er beim Essen schlabbert, und wie er pfeift und klopft, wenn der junge Herr Eduard, der schwindsüchtige Sohn aus der Herrenvilla zum Besuch seines Enkels kommt, damit Lieschen Puderbach herüberspringt, das schon Brüst' hat „wie junge Salatköppe".

Unter diesem Zeichen steht das Drama. „Tum Tingelingeling" — das ist seine indirekte Charakteristik. Zu solchen Bildern werden auch Laute und Menschen. Katzen schreien, kleine Mädchen stehen vor Zäunen und verschwinden. Stumme Figuren werfen drohenden Schatten. Lieschens Vater schlägt hinter der Szene polternd die Tür ein, der Kaplan schwankt vorüber. Neue Zusammenhänge blitzen auf, seelische Ströme teilen sich. Doppelte Reaktionen sind da. Der ganze Wirbel schließt sich mit drei Gestalten. Drei Herumtreiber: Pendelfrederich, Lange Anna und Gläserner Amadeus, den Personen und der Handlung nicht verpflichtet, können gerade deshalb die Ströme der unausgesprochenen Handlung auffangen und ins Kosmische hinüberleiten. Schreckhafte Kindererinnerungen sind plastisch geworden. Else Lasker-Schüler schreibt in einer elberfelder Skizze von ihrem Schulweg: „Manchmal lief ich durch graue, lose Schleier, Nebel war überall; hinter mir kamen schauerliche Männer mit einem Auge oder loser Nacktheit." So stieß sich der Pendelfrederech von ihr ab, eine Gestalt: dämonisch real, herausgetreten aus einer dunklen, blutigen, barbarisch-erotischen Sage. Er läuft umher, böse murmelnd („Ich hab nicks vons Leben, aber es hat mir zum Zeitvertreib") mit einem ausgelaufenen Auge und entblößtem Geschlechtsteil. Der erste Akt schließt mit einer Nachtszene von ekstatisch-realistischer Symbolik: „Das kleine Lieschen steigt leise mit geschlossenen Augen im Nachthemdchen aufs Dach, macht einige Schritte zur Wupper hin, wo Frederech liegt und steigt wieder zurück ins Fenster. Pendelfrederech hebt sich bei dem Vorgang langsam auf Vieren und stiert gläsern nach dem Dach." Wenn später im dritten Akt auf einem Jahrmarkt die Triebe fesselos ausbrechen, so übertrifft dieser Hexensabbath erotischer Variationen alle Märchenphantasien der Walpurgisnacht. Und zum dritten Mal taumelt verborgene Bedeutung herauf, wenn am Schluß der kranke Eduard, der ins Kloster will, aus der trieb-

haft tierischen Welt hinausschreitet, mit gesenktem Kopf, rein, unberührt, und nicht wissend, daß seine irdischen Freundschaften und seine himmlische Liebe nur eine Farbennuance derselben Macht waren, die die Unreinen zueinanderzwang.

Aus elberfelder Arbeitervierteln steigt ein neuer Mythos. Die Menschen haben ein zweites Gesicht, ohne daß es gesagt wird. Sie sind durch eine Nabelschnur mit allem, was sie umgibt, verbunden, ohne daß jemand es ausspricht. Es gibt kein ungeistigeres Drama als die ‚Wupper'. Alles ist Sinnlichkeit, Bild und Farbe. Am Anfang steht dasselbe Gefühl, das Else Lasker-Schülers Lyrik geboren hat. Verzückungen sind unter die Oberfläche gestiegen. Ekstasen leben als verdeckte Energiequellen fort. Der Raum ist eine Vision der Gestalten. Else Lasker-Schüler sieht nicht szenische Ausschnitte, sondern seelische Landschaften. Im Fernsten hat sie das Nächste. Alles ist in die Handlung hineinbezogen. Auch die Weite des Raumes konzentriert. Im Giftkessel des Wuppertales vollziehen sich zwischen beklemmend wirklichen Menschen des Alltags kosmische Geschehnisse.

Falstaff am Ende / von Paul Stefan

Die wiener Hofoper (wenn man sie noch so nennen darf), die wiener Hofoper also gab ein paar Tage vor dem Schluß der Spielzeit Verdis ‚Falstaff'. Man hatte die Oper, da sie lange nicht gespielt worden war, neu studiert, hatte anscheinend wirklich geprobt und die Folgen so ungewohnter Beschäftigung zeigten sich: es ging, als erwartete jeder seine Zensur und die Versetzung in die nächst höhere Klasse. Die Kritik war entwaffnet. So viel gilt Bravheit schon an diesem Ort.

Es war aber, schauspielerisch glatt, musikalisch korrekt, alles andre als Verdis ‚Falstaff', das herrliche Werk eines reifen, milden und gar nicht greisen Genius. Ein Werk von betörender Pracht; ein lächelnder Abschied, ein Triumph des Könnens — dem nur eines fehlt oder doch für uns oder mich fehlt: eben das, was die ersten Takte des Vorspiels zu den ‚Lustigen Weibern von Windsor' geben.

Ich meide jeden Vergleich mit der souveränen Aufführung unter Mahler, also in grauer Vorzeit. Baklanoff-Falstaff, als Gast von dem wiener Jammer nicht berührt, war das Labsal auch dieses Abends. Er sang deutsch, wofür ihm besonderer

Dank gebührt (denn es fällt ihm nicht leicht); sang und spielte fast vollendet.

Die Oper konnte nur einmal wiederholt werden. Dann war das Ende der Spielzeit da. Eine Spielzeit, die als Neuheit Schrekers ‚Spielwerk und die Prinzessin' und sonst nichts, nicht ‚Ariadne auf Naxos'! nichts als — den ‚Oberst Chabert' gebracht hatte. An Erneuerungen, außer dem ‚Falstaff', die ‚Bohème', ‚Don Juan', ‚Tannhäuser', ‚Die Entführung aus dem Serail' und Goldmarks ‚Heimchen am Herd'. Alles dies, wir haben es der Reihe nach gesehen, vom gleichen Ungeist und im besten Fall dem toten Buchstaben, den Noten getreu. Nur einer ist zufrieden: Herr Gregor. Er bleibt im nächsten Jahrhundert der Operndirektor Wiens. Warum auch nicht? Sollte er etwa, so hat er einem Ausfrager gesagt, von Wien nach Mannheim gehen? Nein. Dort läßt man sich nicht alles gefallen. In Wien aber ein Opernjahr wie dieses letzte. Wozu es wiederholen? Wozu in den Chorus einstimmen, der heute, endlich, durch alle Zeitungsspalten dringt? Wozu? Wenn bei uns ein Beamter Europa schädigt, bleibt er justament. Wenn es ein Hoftheaterdirektor fertig bringt, seine Bühne aller Welt verhaßt zu machen, oder gar nicht einmal mehr verhaßt, sondern nur gleichgiltig, dann fühlt er sich sicher. Justament. Justament und justament nöt — das ist Oesterreich. Steht schon bei Seume. Und die gewisse Inschrift hat einen Druckfehler. Richtig ist: Justamentia fundamentum regnorum.

Dieser Tage erfährt man, daß Hans Pfitzner, damit er nur in Straßburg bleibe, statt seines elenden Gehalts sechzehntausendfünfhundert Mark erhalten soll. Aber ich glaube, als Hofopernkapellmeister in Wien, wenn schon nicht Hofoperndirektor, erhielte er doch noch mehr. Und vielleicht wäre dies die Rettung: daß wir wieder einen Menschen, eine Persönlichkeit, einen Künstler von seinem Rang bekämen. Immer vorausgesetzt, daß es noch eine Rettung gibt. Denn was vermögen wir? Armselige Worte grüßen einen Entfernten.

Aber auch unsre Volksoper ist heuer nicht vorwärts gekommen. Das alte Lied: sie brauchte einen Chor, ein gesichertes Orchester, einen Maler und einen zweiten, modernen Regisseur. Herr Direktor Rainer Simons weiß das alles. Ist es ihm durchaus nicht möglich, es seinen Geldleuten, die doch noch immer gemeinnützig sein wollen, so oft zu sagen, wie es nötig wäre? Das Jahr 1914 bringt ja auch ihm eine große Aufgabe. Wie will man sie denn lösen? Und im Jahrhundert Gregors müßte es doch nicht so schwer sein, die Aufmerksamkeit der Stadt auf die andre Opernbühne zu lenken.

Kulturfaktor Film

Die Filmfabrikanten behaupten, ihre Erzeugnisse seien Kunst. Ein paar Ausschnitte aus den — allzu zahlreichen — Fachzeitschriften der Kinematographen-Industrie sollen zeigen, daß diese Behauptung falsch ist. Im Gegenteil: unfähige Köpfe produzieren eine Art Unterhaltung, die weit unter der Schundliteratur steht, weil sie langweilig ist und nicht einmal „das einfache Bedürfnis erfüllt nach einer idealen Welt irgendwelcher Art, in der erdichtete Personen ungehindert sich entfalten können". Das Niveau des Publikums wird nicht nur nicht getroffen, sondern unterboten. Dabei wäre der Film unschädlich, wenn er sich nicht als Kunstwerk geben, wenn er schlechtweg unterhalten wollte — denn zu beklagen oder abzustellen, daß er langweilig ist, wäre keines Kunstkritikers Sache. So aber entfremdet er auf die Dauer doch viele der Kunst, bei der man immerhin ein bißchen Geduld haben muß, bei der nicht alles so sprunghaft geht, sondern ruhig, motiviert, gewollt. Nicht absichtslos, zufällig, schreiend, unterstrichen.

Kein Wort gegen die Erfindung an sich. Sie bietet „dem Auge eine Reihe von Bildern dar, die von ein und demselben Objekt zeitlich aufeinanderfolgende Bewegungsphasen darstellen, und zwar derart, daß dem Auge jeweils nur ein einziges Phasenbild exponiert wird, wobei der zeitliche Abstand je zweier Phasenbilder gleich dem Zeitintervall der in Wirklichkeit aufeinanderfolgenden Bewegungsphasen gewählt wird". Das ist ein Fortschritt der Technik, der nichts dafür kann, wenn man ihn mißbraucht. Aber welch ein Wahnsinn, die Entstehung einer neuen Kunst von einem Reichspatent abhängig zu machen! In ein paar Jahren wird man sich ausgeschrien haben. Dann werden die halbwegs gebildeten Menschen von den Fabrikanten hinausgelangweilt sein — wie sind wir jetzt schon kinomüde! — und dann werden wir einen reinen und saubern Typ der Unterhaltungsbudike haben.

Nun aber lest und lacht.

Was für ein ungeheurer Wert schlummert im Schoße des gesamten Kinowesens! Es gibt wohl keinen denkenden Menschen, der den Wert desselben ernstlich bestreiten wollte. Hervorragende Meister der Malkunst stehen begeistert bei der Ansicht eines kolorierten Films still, in dem naturgetreu eine herrliche Landschaft veranschaulicht wird. Was sie in langer Zeit mit ihren Geistesgaben schaffen, vermag der knatternde Apparat mit Hilfe des Films in kurzer Zeit an die Wand zu malen.

(Aus einer Filmbeschreibung.) Die längste und treueste Freundschaft kann nicht standhalten, wenn die Leidenschaft für ein und dieselbe Frau im Herzen der Männer entbrennt, die sich bislang verstanden haben. Der Fall tritt auch bei Jean und Henri ein, von denen der eine Heizer, der andre Lokomotivführer ist.

Durch die Anwesenheit der deutschen Film-Koryphäen (man sah auch Henny Porten in der Loge)sowohl wie durch kühlende Getränke, von einer liebenswürdigen Direktion gereicht, wurde das Festliche des Abends erhöht.

Zwei Schwerenöter unterhielten sich über ‚Eva'. Ja, sagte der eine, ich lese Voß sehr gerne, aber diese ‚Eva' hat einen Defekt, und das verzeihe ich ihm nicht. Wie kann er eine Dame, mit Namen, eine Gräfin, einen Fabrikanten heiraten lassen, einen Parvenu! Na, schließen wir die Akten darüber.

Von gut gelungenen Einfällen waren die Tanzszenen im Bordell. Sie versetzen einem in das nächtliche Petersburg, dem großen Sündenbabel, wo der Russe beim unerläßlichen Nationaltanz und durch Alkohol und Rauch betäubten Hirnen seine Melancholie verscheucht. Wohin der Iswotschik einen führt, wenn man ihm mit einem Auge zublinkt und zehn Kopeken extra verspricht für jede Minute, die er schneller ans Ziel kommt. Es ist das große schöne Rußland, das hier zu uns spricht.

Aus alledem ergibt sich, daß nach der herrschenden Geschmacksrichtung der breiten Menge nicht die großen Kanonen, sondern die populärsten Zeitungsromanciers die gegebenen Filmautoren sind, soweit es sich eben nur darum handelt, den Geschmack des Publikums zu treffen.

Das ist der Krieg! Großes modernes Sensationsschauspiel in drei Akten. Originalbeschreibung von Heinrich Lautensack. Doch über solch größter Sensation und vielen andern mehr, wie Kavallerieattacken und einem gräßlichen Flugzeugabsturz und scheußlichem Fliegertod, wurde der rein menschlichen Leidenschaften nicht vergessen.

... übertrifft alles Dagewesene. Ein Panzerkreuzer stößt auf eine Mine und fliegt in die Luft, die Kessel explodieren, ein Aeroplan und ein Kriegsautomobil werden von Granaten getroffen und gehen in Flammen auf, eine Eisenbahnbrücke fliegt in die Luft und ein in diesem Moment passierender Zug stürzt in die Tiefe, eine Telegraphenstange wird durch eine Granate zersplittert, und werden hierdurch alle Verbindungen unterbrochen.

Die Firma G. ist stets bestrebt, dem Volke das Gefühl für die Kunst, für schöne und edle Gedanken zu vermitteln.

Kurz und bündig gesagt: Fedja ist bei Tolstoi ein Melancholiker, der sich entleibt, im Filmdrama ein Choleriker, der sich entseelt.

Auf der wiener Filmbörse konnte man dieser Tage folgendes Gespräch belauschen: „Ach, ich bitt Sie, lassen Sie mich aus, ich will jetzt noch garnichts von dem hören, was die neue Saison bringt.“ „Sehen Sie, das hab ich schon von vielen Seiten gehört, und doch interessiert sich jeder für die Sensation des neuen Spieljahres.“ „Na ja, weil bei uns eben alles zur Sensation gemacht wird und nicht immer eine solche hinter dem Worte steckt.“ „Aber die Reinhardt-Film-Serie, welche die Firma A. Christensens herausbringen wird, ist wirklich eine solche.“ „Warum haben Sie das nicht gleich gesagt, daß Sie davon sprechen! Da gebe ich Ihnen gerne zu, daß das eine Sensation ist!“

Richard Wagner. Ein selten reiches und seltsam bewegtes Künstlerleben liegt vor uns. In seinem achten Lebensjahr stand er am Sterbebett seines heißgeliebten Stiefvaters, der dem reichbegabten Knaben seine besondere Liebe zugewendet hatte. In seiner Sterbestunde ließ er sich von dem kleinen Richard das alte Lied: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit“ vorspielen. Die Erschütterung des Knaben machte sich in seinem Spiel so geltend, daß der Sterbende mit den erstaunten Worten: „Sollte Richard Talent zur Musik haben?“ zurücksank und entschlummerte.

Student Michelsen / von Paul Schlesinger

Offenbar ein Einakter

Der Student Michelsen betritt um fünf Uhr nachmittags mit allen Anzeichen der Aufregung sein Zimmer. Er wirft ein paar Kollegshefte auf den runden Mitteltisch, die braune Lodenpelerine über einen Stuhl; aber er kann nicht an dem Spiegel vorbei, ohne sich zu mustern. Er bemerkt den Leidenszug um die verkniffenen geröteten Augen, die scharfe Falte von der Nasenwurzel zum Mundwinkel, und er stellt fest, daß diese Einzelheiten sehr gut zu der langen, schlotternden Gestalt, zu der hohen Stirn und dem wirren Haar passen. Freilich sieht er sofort ein, daß die lebhafteste Befriedigung über ein verstörtes Aeußere kein Trost ist für Schmerzen, die das Tiefste

berühren, für ewigen Verlust, für die verpaßte Gelegenheit, ein glücklicher Mensch zu werden.

Er läßt sich über den Schreibtisch fallen, hämmert mit den Fäusten auf die Platte, stöhnt wild auf, legt schließlich den Kopf auf die Arme. Er preßt und preßt, will weinen und kann nicht. In dem Bedürfnis, irgend einen Lärm zu vollführen, schreit er vor sich hin:

„Wenn nur nicht immer noch die Hoffnung wäre, diese vermaledeite Hoffnung!"

„Was haben Sie denn, Herr Michelsen!" Diese Worte werden in ängstlichem Tone aus dem Munde einer Frau laut, die indes unsichtbar ist.

Michelsen erschrickt, hebt den Kopf, sieht sich behutsam um, sein Auge bleibt auf dem geschlossenen Vorhang des Alkovens haften; sofort nimmt seine Miene einen enttäuschten, geärgerten Ausdruck an.

„Sie sinds, Frau Strecker?"

„Na, wer solls denn sein, Herr Michelsen?" sagt Frau Strecker hinter dem geschlossenen Vorhang.

„Wers sein soll?" Michelsens auf die Spitzen gestellte Füße wippen in fliegender Nervosität. „Wers sein könnte! Sie nicht, Frau Strecker, Sie zuallerletzt."

„Wenn Sie mich beleidigen, bekommen Sie es mit meinem Mann zu tun!"

„Ich verbitte mir, daß Sie diesen Esel von Mann überhaupt in meiner Gegenwart erwähnen."

Plötzlich wird der Vorhang des Alkovens auseinandergerissen. Auf dem Bett sitzt halbausgezogen eine rosige Frau von fünfunddreißig Jahren, mit weichen einladenden Gliedern, struppig blondem Haar, hängender Unterlippe, kleinen wasserhellen, aber feurig bösen Augen.

„Ich schmeiße Sie raus, Sie Lump, Sie sentimentaler!"

„Und Sie halten den Mund und hören, was ich Ihnen sage."

Michelsen ist zu energischem Vorgehen entschlossen. Er steht bleich vor der Frau und verschränkt die Arme. Seine Augen lugen nach Ihrer Brust, aber seine Worte sind streng und kalt:

„Ich habe dieses Zimmer mit Alkoven für achtundzwanzig Mark monatlich von Ihnen gemietet. Das will sagen: dieses Bett ist für die gemietete Zeit mein Bett, und ich verbiete Ihnen, sich in meiner Abwesenheit dieses Bettes zu bedienen."

„Aber Sie sind doch jetzt da", sagt Frau Strecker ganz weinerlich.

„Jawohl, Frau Strecker, ich bin jetzt da. In meiner Anwesenheit dürfen Sie das Bett nur nach meiner immer erneuten ausdrücklichen Aufforderung benutzen, verstehen Sie das — juristisch?“

„Aber wo Sie doch gegenwärtig so unglücklich sind, wollte ich Dir eine Freude bereiten.“

„Was verstehen Sie von meinem Unglück!“ Sanfter fügt er hinzu: „Gehen Sie jetzt, Frau Strecker, es ist möglich, daß ich um sechs Uhr Besuch erhalte.“

„Glauben Sie doch das nicht, Herr Michelsen. Sie warten ja schon seit acht Wochen auf den Besuch. Merken Sie denn nicht, wie Sie das Weib an der Nase herumzieht?“

Michelsen schreit vor Wut laut auf: „Schweig, Du Kanaille!“

Es klopft.

Frau Strecker wird sehr blaß und flüstert: „Mein Mann!“

Michelsens Gesicht verzerrt sich in Angst und Aufregung: „Wenn es die Dame ist, die ich erwarte, dann erwürge ich Dich mit diesen Händen!“

Er zischt es ihr ins Gesicht, und sie faucht zurück: „Wenn sie's wäre, hätts doch vorher geklingelt!“ Sie reißt den Vorhang zusammen. Michelsen stürzt zur Tür, öffnet sie. Aber alle Aufregung verfliegt sofort. Ernüchtert, gelangweilt, kaum höflich sagt er:

„Sie sinds, Herr Strecker.“

„Wer sonst, Herr Michelsen! Meine Frau scheint ausgegangen zu sein. Ists erlaubt, näher zu treten?“

„Bitte, bitte.“ Michelsen macht Platz, geht auf seinen Schreibtisch zu, rückt einen zweiten Stuhl daneben.

Strecker setzt sich. Er ist ein kleiner, schmaler, bescheiden und sauber angezogener Herr, der an einem etwas übergroßen Kopf viel zu tragen hat. Das breite, knochige Gesicht ist mit einer dünnen, vielfach gefältelten Haut lose bespannt, ein weich gelockter brauner Bart fällt von der hagern Wange ziemlich tief auf die Brust hinab; die braunen runden Augen sind mit schmerzlicher Neugierde auf den Studenten gerichtet, die schmalen Lippen aber lächeln in einer Mischung von Spott und Mitleid. Die durchsichtige zarte Hand gleitet über den dürftigen Scheitel, und er ergreift das Wort:

„Nur eine Kleinigkeit wollte ich Ihnen sagen, Herr Michelsen. Nehmen Sie sich das nicht so sehr zu Herzen mit der Person.“

Michelsen blickt verständnislos auf ihn.

„Ich weiß wirklich nicht, was Sie meinen, Herr Reallehrer.“

„Lassen Sie doch meinen Titel beiseite, Herr Michelsen. Aber glauben Sie mir, ich habe einen tiefen Blick in das Leben getan, und wenn ich einen der jungen Leute, die bei uns wohnen, in seinem Zimmer einsam schreien und weinen höre, dann weiß ich, worum es sich handelt. O, wie jammern mich diese einsamen Schreie. Ich höre sie seit zehn Jahren. Und seit zehn Jahren komme ich in die Zimmer unsrer jungen Herren, und ich sage: Nehmen Sie es sich nicht so zu Herzen! Sie sind zu gut für dieses Weib — ich kenne die Person."

Michelsen lächelt trübe vor sich hin und sagt:

„Bilden Sie sich wirklich ein, jedes Mädchen zu kennen, das einen Ihrer Zimmerherrn je an den Abgrund gebracht hat?"

Der Reallehrer nickt freundlich. „Ich kenne jede, denn es ist immer dieselbe."

Michelsen lacht schmerzlich heraus: „Aber wie können Sie nur so etwas im Ernst behaupten?"

Strecker nickt oftmals hinter einander wie ein Mann mit vielen Erfahrungen: „Ich weiß doch, wie sie von einem Zimmer zum andern schleicht, wie jeder glaubt, der einzige zu sein; und ich kenne die Verzweiflung, die der Erkenntnis folgt. Sie ist zu schön!"

Michelsen sieht Herrn Strecker etwas wirr von der Seite an und fragt dann rasch:

„Von wem sprechen Sie eigentlich?"

„Von meiner Frau, Herr Michelsen", antwortet Strecker ruhig, nur mit einem leisen Unterton der Verwunderung, daß es der ausdrücklichen Erklärung bedürfe.

Michelsen atmet erleichtert auf.

„Ach so, von Ihrer Frau. Sie mögen traurige Erfahrungen gemacht haben, Herr Reallehrer. Aber was mich betrifft, so können Sie beruhigt sein."

„Ich bin beruhigt, Herr Michelsen. Es handelt sich darum, Sie zu beruhigen."

„Nun, so erkläre ich Ihnen, daß mir Ihre Frau noch keine bange Stunde bereitet hat."

Strecker lächelte überlegen.

„Das sagen alle jungen Leute, die ich beruhigen will. Ich weiß, ich muß mir das Vertrauen erst gewinnen, und das tue ich erfahrungsgemäß am besten durch das Geständnis, daß ich nicht ohne Eigennutz handle, wenn ich zu den jungen Leuten komme. Die letzte" — er lächelt traurig — „verzeihliche Eitelkeit eines betrogenen Gatten. Ich habe, glauben Sie mir, lange genug um den Alleinbesitz meines Weibes gekämpft. Ich mußte es aufgeben. Reden Sie mir nicht von Scheidung — Sie

würden nur beweisen, daß Sie niemals geliebt haben. Aber in meinem Unglück peitschte mich immer die eine Eitelkeit: die genießende Jugend sollte nicht glauben, sich an einem tölpelhaften, verblödeten Manne zu vergehen. In ihre Wollust sollte das Gift meines Bewußtseins fließen, und in der Vorstellung wollte ich nicht schnarchend mit der Schlafmütze über dem Ohr erscheinen, sondern wachend bei einer Kerze, das Buch eines Philosophen in der Hand, aber über das Buch hinweg lächelnd, lächelnd. Verstehen Sie mich, Herr Michelsen?"

„Ich verstehe Sie, Herr Strecker, und ich verstehe Sie vielleicht um so besser, als ich selbst in ähnlicher Lage bin, ohne mich freilich zu Ihrer Philosophie aufschwingen zu können."

Strecker lacht ganz glücklich vor sich hin.

„Sehen Sie, lieber Freund, daß ich doch recht hatte, wenn ich sagte, es handle sich um meine Frau?"

„Nicht doch, nicht doch! Diese Enttäuschung kann ich Ihnen nicht ersparen. Und weil Sie es mir sonst nicht glauben, will ich Ihnen den Beweis vorlegen. Um Verschwiegenheit brauchen wir uns ja wohl nicht zu bitten."

Michelsen zieht aus der Westentasche ein durch vieles Lesen beschmutztes Papier und reicht es Strecker, der es mit kurzsichtigen Augen buchstabiert:

Sehr geehrter Herr Michelsen!

Warum zwingen Sie mich, Ihnen noch einmal zu sagen, daß ich jede, auch die letzte Verbindung zwischen uns endgültig zu lösen wünsche! Ich zweifle nicht an der Aufrichtigkeit noch an der Größe Ihrer Gefühle, auch weiß ich die Mannigfaltigkeit Ihrer Geistesgaben wohl zu schätzen. Aber Sie müssen es endlich verstehen, daß eine junge Dame, und sei es die vorurteilsfreieste, über solchen Vorzügen niemals die Mängel der Erziehung vergessen wird, die Ihnen anhaften.

Hoffen Sie nichts mehr, auch nicht, daß ich eines Abends um sechs Uhr wie eine gute Fee verzeihend auf Ihr Zimmer komme. Ich verzeihe gern, aber ich komme nie.

Erika von Zimmermann.

„Begreifen Sie, was das heißt, Herr Strecker?"

Michelsen vergißt sich in seiner Verzweiflung vollkommen; er ist nur froh, eine Wand zu haben, gegen die er sich austoben kann.

„Stellen Sie sich vor: Erika von Zimmermann, die Tochter des Hofbankdirektors Reinhold von Zimmermann! Schön, reich, klug — ach, was sage ich: eine Prinzessin, eine Königin, die einmal durch das Leben eines werdenden Dichters schreitet und — verschwindet. Auf ewig! Ein Wesen — stolz, sanft, gütig,

heiter, unbeschreiblich. Und Sie müssen nicht glauben, ich hätte das alles gleich gemerkt. Sie war es, die sich für mich interessierte. Ich werde ihr zufällig vorgestellt, sie verspinnt mich sogleich in eine lange Unterhaltung, sie will alles wissen, wie es uns Studenten ergeht, und wie es in uns jungen Dichtern aussieht. Ich gebe meine Antworten garnicht so besonders beglückt, ich brüste mich ein bißchen — o, damals hatte ich noch meinen Stolz. Ich enthülle Dunkles, sehr Dunkles. Erika lauscht, sinnt, lächelt. Ihr Vater tritt dazu, ich schlage eine scherzhafte Note an. Mir liegt an der feinen Gesellschaft nichts, und gerade deshalb fällt mir der Sieg mühelos zu. Ich werde ins Haus geladen und gehe ein und aus, und ich stehe über den jungen Kavalieren, weil mir alles so gleichgültig ist. Und dann kommt der Hausball bei Zimmermanns. Erika tanzt einmal mit dem Leutnant Levetzow, zweimal und dreimal mit dem Leutnant Levetzow. Ich kann nicht tanzen und verliere die Besinnung. Plötzlich liebe ich Erika. Ein Gefühl — nicht lieblich und beseligend — vernichtend, furchtbar in erschreckender Größe, ein Orkan mit afrikanischer, grausam glühender Luft gefüllt, und ich rettungslos dem Teufel Eifersucht verfallen! Ich lehne an einer Säule und sehe im Spiegel mein totbleiches Gesicht. Das bringt mich um. Da streift mich ein Duft. Ich wende mich, Erika schreitet an mir vorbei, grüßt mit den Augen.

‚Erika!‘ sage ich. Da vereist ihr Lächeln, sie sieht mich an, steif und starr wie die erzene Philosophie am Universitätsportal. Es war gewiß eine gesellschaftliche Taktlosigkeit, einfach ‚Erika‘ zu sagen; aber das, was ich auf dem Herzen hatte, konnte ich doch unmöglich mit ‚Gnädiges Fräulein‘ beginnen.“

„Ja, was hatten Sie denn auf dem Herzen?“

„‚Erika‘, sagte ich, am ganzen Leibe zitternd, ‚wenn du noch einmal mit dem Leutnant tanzest, dann erschieße ich mich!‘“

„Das war allerdings eine grobe Taktlosigkeit, Herr Michelsen.“

„Taktlos hin, taktlos her. Wenn der Boden versinkt, wenn die Decke einstürzt — soll man sich da auf den Unterschied von Du und Sie besinnen?“

„Hat sie noch mit dem Leutnant getanzt?“

„Wie können Sie mich fragen — würde ich noch leben? Sie hat in jener Nacht überhaupt nicht mehr getanzt. Aber keiner Ihrer Blicke traf mich mehr. Wie ein Besessener kam ich nach Hause, zerwühlte mein Bett, schrie um Gott und Erika. Am nächsten Tagen erhielt ich den ersten der beiden Briefe, die ich von ihr besitze. Darin erklärte sie mir, ich selbst habe mit rauher

Hand die Freundschaft für immer zerstört. Ich glaubte, es habe einen Zweck, zu schreiben. Ich bat, ich flehte, ich erniedrigte mich. Nicht einmal, dreimal, fünfmal. Endlich erhielt ich die Antwort, die Sie gelesen haben. Und trotzdem hoffe ich immer noch! Können Sie sich das vorstellen, Herr Strecker? Ich hoffe!"

„Armer Freund", sagt Strecker mitleidig. „Aber Sie leben ja bei uns in einem guten Hause, und wir können die Mängel Ihrer Erziehung rasch beseitigen."

„Ach", schreit Michelsen in wahnwitzigem Schmerz, „was nützt mich jetzt noch die gute Erziehung! Einmal im Leben hat man sie vielleicht nötig, und nie wieder! Aber woher nehmen Sie, simpler Reallehrer, die Größe, über Ihr Unglück zu lächeln? Wann werde ich lächeln? Vielleicht nie!"

„Armer Freund", wiederholt der Reallehrer. „Sie haben mir freilich bewiesen, daß Sie nicht um meine Frau weinen. Woher ich das Lächeln habe? So will ich Ihnen auch das letzte Geheimnis mitteilen. Sofern Sie noch Interesse haben."

„Ich höre schon", stöhnt Michelsen, hebt aber den dröhnenden Kopf nicht von den aufgestützten Händen.

Streckers Gesicht ist leise gerötet, die Muskeln spielen, und aus den Augen leuchtet es wie Irrsinn.

„Ich glaube gar nicht, daß meine Frau mich betrügt. Obgleich ich sie einmal in dem Bett eines Studenten betroffen habe. Aber, wenn ichs mit meinem Verstand überdenke, so glaube ich es nicht. Nur ein Gefühl habe ich. Es riecht in meinem Hause nach Ehebruch. Eine Angst treibt mich, ein Wahnsinn peitscht mich. Die Eitelkeit! Ich ertrage es nicht, lächerliche Figur zu spielen. Und in der Furcht vor der Lächerlichkeit laufe ich zu den jungen Leuten ins Zimmer und sage ihnen, daß ich alles wüßte; aber sie sollten sich nur nichts daraus machen, denn ich lächle ja auch, ich lächle! Und dabei lächle ich nicht, und ich weiß nichts, und ich bin wohl garnicht betrogen."

„So also treibst dus mit mir!" Diese Worte werden in hellster Wut aus dem Alkoven hervorgestoßen, dessen Vorhang plötzlich aufgerissen wird. Frau Strecker steht im Zimmer. Sie hat inzwischen die Jacke angezogen, aber sie ist in Unterkleidern. Den Rock hat sie über dem linken Arm, die Pantoffeln in der rechten Hand. Ihr Gesicht ist knallrot, die Haare fliegen wirr um den Kopf, die kleinen Augen schießen Blitze, die Unterlippe fliegt wie ein Segel im Winde.

„So also treibst dus mit mir! Du weißt also garnicht, daß ich dich betrüge, und du läufst von einem Zimmer ins andre

und verklatschst mich und sagst den jungen Leuten, ich sei eine Hure! Du Ehrabschneider, du Jammerknochen! Wenn dus nicht gewußt hast, dann weißt dus jetzt. In dem Bett habe ich gelegen, mit Herrn Michelsen. Und mit dem Vorgänger von Herrn Michelsen, mit dem du mich auch erwischt hast. Aber du glaubst es ja nicht, du lächelndes Hornvieh. Und nebenan habe ich auch gelegen, und in jedem Zimmer habe ich gelegen, und nicht nur aus Müdigkeit, du dummer Reallehrer du!"

Sie kann nicht mehr weiter, schleudert die Pantoffel auf Streckers Kopf zu, der mit zitternden, entfärbten Lippen dasteht. Dann rast sie aus dem Zimmer, wirft die Tür krachend hinter sich ins Schloß.

Die beiden Männer stehen lange stumm und sehen gebannt auf jene Stelle, wo Frau Strecker verschwand. Der Reallehrer faßt sich zuerst.

„Sehen Sie, Herr Michelsen, wie ich recht hatte!"

„Ach was — recht, Herr Reallehrer! Sie werden doch nach den Beweisen, die ich Ihnen gegeben habe, nicht noch glauben, daß ich um dieses Weibsstück einen Funken von Schmerz empfunden habe."

„Das glaube ich allerdings nicht, Herr Michelsen. Aber Sie werden es mir nicht verübeln, wenn ich Sie angesichts dieser Tatsache bitte, mein Haus noch heute zu verlassen."

„Sofort, wenn Sie es wünschen."

„Ich wünsche es. Doch möchte ich nicht im Zorn von Ihnen scheiden. Sehen Sie, es gibt im Leben eines Ehemannes, der weiß, wie es um ihn steht, noch Illusionen. Ich habe meine Frau geliebt, sie hat mir etwas bedeutet; ich fand sie schön, ja bezaubernd. Indem ich sie verlor, verlor an all die jungen Leute, gab mir der Gedanke seltsamen Trost: sie bedeutet etwas für Euch. Sie erscheint Euch, halbreifen Jungen, die Ihr mit wilden Wünschen von der Schule kommt und nachts keinen Schlaf findet, als das Weib, als die Erlösung, die Wollust, die Liebe. Und wenn sie dann von einem zum andern gegangen war und der eine in Einsamkeit schrie, dann wollte ich kommen und trösten. Wahr ists, daß jeder mir beteuerte, er weine nicht um meine Frau. Ich glaube es nicht. Sie, Herr Michelsen, sind der Erste, der es mir bewies. Und der es doch auf irgend eine dunkle und schmutzige Art mit ihr hatte. Sie haben mir die letzte Illusion getötet, deshalb müssen Sie gehen."

Er ist langsam zur Tür getreten, hat den Griff schon in der Hand, bleibt noch einmal mit dem Rücken zu Michelsen stehen und sagt leise:

„Auch Sie werden einmal heiraten. Gott bewahre Sie vor der grausamsten aller Erfahrungen: der einzige zu sein, der seine Frau wahrhaft liebt; mag er sie für sich allein haben, oder sie mit andern teilen. Leben Sie wohl."

„Eines noch, Herr Reallehrer. Wenn ich eine andre Wohnung gefunden habe, gestatten Sie, daß ich Ihnen meine neue Adresse mitteile? Es könnte doch sein, daß eine Dame kommt —."

Da wendet sich Strecker noch einmal um. Sein bleiches verhärmtes Gesicht ist von einem Lächeln tiefsten Mitleids erleuchtet, und er sagt:

„Mein armer Bruder —."

Dann geht er.

Antworten

B. Kl., München. Das kommt davon, wenn die Menschen dem „lieben Hergöttli" ins Handwerk pfuschen. Brennt schon einmal ein Haus, in dem die „unveröffentlichten Skizzen und Romane Ganghofers, die Manuskripte, die der Veröffentlichung harren, lagern..." (in einem großen Bauernschrank, versteht sich) — brennt schon einmal das Haus, und das ganze Gepäck ist auf dem besten Wege: da wirds gerettet! Die Korrespondenten können sich den Ausruf: „Tiroler Treue — nu?!" nicht verkneifen, und wir haben das auf dem Hals, „woran das Herz des Dichters hängt".

R. H., Wien. Es war kaum ironisch gemeint. Uebersetzt man sich Wedekinds Brief ‚An die wiener Kritik' ins Deutsche, so sagt er ungefähr, daß er sich nach der Vorstellung von ‚Franziska' dachte: Ein Durchfall! — aber am nächsten Morgen lauter gute Zensuren in den Blättern bekam. „Mir schien eine Verabredung getroffen, eine Parole vereinbart . . ." Kurz: wenn er einmal auf eine solche Parole nicht für, sondern gegen seine Werke stoßen sollte, wird er sich an dieses Mal erinnern mit — mit den „Gefühlen der Ehrerbietung und des Dankes". Der Ehrerbietung! Das mit der Parole stimmt. Sie hieß: Man kann nie wissen. Aber soviele Kritikfoldaten gegen die Kunst zu Felde ziehen — ein Redl ist nicht darunter, und den Mobilisationsplan wird Wedekind nicht erfahren.

G. Th., Charlottenburg. Hier kann unmöglich jedes gepatzte Festspiel, das dieses schreckliche Jahr uns beschert, vorgenommen werden. Eins ist, nach menschlichem Ermessen, wie das andre: Staub, Pferde, Gaffer, Ungeschmack, Klamauk, Schmiere ohne Dach, aber mit hohen Kassenpreisen. Und wir wollen vaterländische Agitationsmittel nicht mit Theater verwechseln.

F. R. An die berliner Litfaßsäulen hat ein Sommertheaterleiter seinen Zettel geklebt, der (wenn ich die Refrains der Couplets verändere) so lautet: „8 Uhr 45: Mit'n Degen spitz und schlank — so schmal, so hart, so lang . . . 9 Uhr 10: Kleine Meier! Kleine

Meier! Deine Haare . . . 9 Uhr 50: Es saß auf einer grünen Wiese la femme incomprise . . .“ Wenn man dabei bleibt, erleben wir diesen Winter-Zettel: 7½ Uhr: Die schönen Tage von Aranjuez . . . 9 Uhr 20: Schicken Sie mich mit dem Heer nach Flandern . . . 9 Uhr 35: Carlos lächelt ironisch . . . 10 Uhr 45: Karl! Karl! 11 Uhr 2: Tun Sie das Ihre! (Er geht ab).

S. H., T. R., P. S. Ihr seid die einzigen nicht. In diesen heißen Tagen erhielten viele ahnungslose Menschen ein Schreiben dieses Inhalts: „Wie Sie erfahren haben werden, mußte Wilhelm Herzog wegen geschäftlicher Verschiebungen im März-Verlag von der Leitung der Zeitschrift zurücktreten. Wir halten es nun für richtig, mit der beiliegenden Erklärung vor die Oeffentlichkeit zu treten . . .“ und so fort. Die Erklärung lautete so: „Wilhelm Herzog mußte durch geschäftliche Verschiebungen von der Leitung des ‚März‘ zurücktreten. Es ist ihm dadurch ein Werk aus der Hand genommen worden, das er glücklich begonnen hat und das die Anerkennung der Besten fand. Wir halten uns in diesem Augenblicke für verpflichtet, ihm für seine radikale Kulturarbeit herzlich zu danken. Er hat das Vorbild einer großen Tribüne des entschiedenen Fortschritts geschaffen, wie sie ohne ihn in uns heute kaum möglich sein wird. Und unser aller Wunsch ist es, ihm bald auf einem neuen Kampfplatz folgen zu können.“ Unter der Erklärung stand noch garnichts, unter dem Begleitbrief doch bereits ein Fünfblatt: Heinrich Mann, Ulrich Rauscher, Hans von Weber, Ludwig Hatvany, Catherina Godwin. Achtet man auf Grammatik und Syntax dieses Aufrufs an mein Volk, so möchte man meinen, der Ungar habe . . . Aber Herr Hatvany wird bescheidentlich auf seinen Herzog weisen: Wer sonst als Er führt diesen Griffel! Wer sonst als Er vermag vorauszusetzen, daß man erfahren haben wird . . .! Warum? Wodurch? Von wem? Nachdem oder weil Herr Herzog zwei Blätter unglücklich gemacht, war ihm dieses dritte ausgeliefert worden; und hier hatte er wirklich radikal gearbeitet. Radikal hatte er Leser und Abonnenten ausgerottet, und was den entschiedenen Fortschritt betraf, so war er zur Abwechslung auf Seiten des Publikums gewesen. Denn über alles und nichts Glossen und immer wieder Glossen zu lesen, Schnoddrigkeiten des kleinen Wilhelm Herzog, von dem ein Despot der Redaktionsführung ab und zu einen Beitrag durch Zusammenstreichung und Verdeutschung druckreif machen kann — ihn zu lesen und seine obskuren Freunderln, die jeden guten Mitarbeiter überschrieen: wer hatte dazu Lust! Nur die Autoren selbst, sodaß man freilich sagen darf: die Zeitschrift war „in ihnen“. Unbegreiflich, weshalb unter sotanen Umständen die Geldleute Herrn Herzog durch geschäftliche Verschiebungen zurückgetreten haben. Daß er sich durch ein bißchen Hundstagsreklame zu entschädigen trachtet: das ist einfach sein Menschenrecht. Daß die Zeitungen eine Erklärung von dieser Tragweite unterdrücken: das ist bei ihrer Gewissenhaftigkeit nicht einmal in andern Monaten als dem Juli zu befürchten. Und daß unsres Herzogs Satelliten ihm „bald auf einem neuen Kampfplatz folgen“: das ist unbedingt zu hoffen, da ein vernünftiger Kapitalist in diesen Läuften des Heulens und Zähneklapperns seine Finanzen garnicht sicherer verbessern kann, als wenn er einen Kulturarbeiter von solchem Radikalismus zum vierten Mal das Vorbild einer großen Tribüne schaffen läßt.

Rundschau

Betty Hennings

Für das deutsche Publikum ist Frau Betty Hennings die Ibsenschauspielerin, und nur diese. Zweimal hat sie in Berlin gastiert: das erste Mal als Nora und als Hedwig Ekdal, da sie längst über das Alter der Figuren hinaus und ihr Ruhm als Skandinaviens erste Schauspielerin bereits festgestellt war; das zweite Mal, einige Jahre später, als Frau Alving.

Betty Hennings aber ist gewesen und ist heute noch etwas mehr als nur eine Ibsenschauspielerin. Für ein ausländisches Publikum, das die dänische Sprache nicht beherrscht, war es ihr natürlich, einige allgemein bekannte Rollen zu wählen. So bemerkte man die lebhafte Mimik, die plastische Schönheit der Bewegungen, die reichen und reich fazettierten Modulationen der Stimme. Auch das Gefühl, die innere seelische Bewegung der Darstellerin konnte man wohl verstehen, wenngleich das Ausdrucksmittel des Gefühls, das Wort eben unverständlich blieb.

Wir Dänen aber, die mit Betty Hennings die Sprache gemeinsam haben und die Einzelheiten, die Nuancen ihrer Darstellungen genießen können, wir, die wir sie lange Jahre in einem großen und vielfältigen Repertoire, in lokalen, in nationalen und in internationalen Rollen gesehen haben — wir möchten gern das weitreichende Talent der Betty Hennings erklären, und zwar für die große Welt, für die Nation, die das Glück hat, sich einer Weltsprache zu bedienen.

Keuschheit, vor allem seelische und körperliche Keuschheit ist den Gestalten der Frau Hennings aufgeprägt. Sie, die als Molières Agnes (in der Ecole des femmes) debütierte, hat eigentlich die Naive nie ganz abgestreift. Die Naive hat sie die Jahre hindurch begleitet. Zwar die Schelmerei, die Dalbrigkeit des Backfischs verschwand, als das Alter und die Vernunft sich geltend machten. Aber der Glaube an das Gute, die Feinheit der Seele, die Unberührtheit des Gedankens, die Reinheit des Gefühls: das alles blieb.

Vor kurzer Zeit hat Frau Hennings die Gattin in der ‚Törichten Jungfrau' gespielt. Wer sie hier sah, wird vielleicht einwenden, daß sie zwischen den viel jüngern Mitspielenden in gewisser Beziehung nicht völlig überzeugte. Alle aber mußten sich beugen vor dem Seelenadel, den sie der Figur verlieh. Die Gattin ist in diesem Schauspiel das Symbol der Erhabenheit, der Heiligkeit, der Treue, weil in dieser Welt wenigstens etwas fest und bestehend sein muß. Betty Hennings personifizierte dieses Symbol so schön und stark, daß sie mit dieser Rolle

auch dort siegen wird, wo man kein Wort von ihr versteht.

Dieser Adel der Schauspielerin liegt auch über zwei Gestalten, die so verschieden sind wie Shakespeares Cordelia und Schillers Maria Stuart. Vielleicht wird Maria Stuart, so wie Betty Hennings sie darstellt, weniger eine leidenschaftliche Frau als die verfolgte und verletzte Unschuld. Aber der Dichter wäre mit ihr ohne Zweifel einverstanden. So ist es immer. Immer stellt sie — fast zu bescheiden — ihre eigene Person in den Hintergrund, während sie ihre Persönlichkeit benutzt, um die Idee des Schauspiels zu erklären. Vor allem dient sie dem Dichter und seinen Gedanken. Deshalb ist sie wohl auch vornehmlich als Ibsenschauspielerin berühmt, weil sie ja hier mitten in der Problem-Dichtung steht.

Wer Frau Hennings als Frau Alving gesehen hat, wird sicherlich verstehen, daß sie — auch in einem internationalen Repertoire — für uns Dänen die ‚Dame' auf der Bühne bedeutet. Für uns ist sie, besonders im französischen Repertoire, die Weltdame gewesen, die vollkommene, taktvolle, kluge Frau, hinter deren korrektem Aeußeren aber auch ein Herz schlägt. Jeanne de Simerose in ‚L'ami des femmes' scheint uns deshalb vollendet, denn hier, wo Betty Hennings die Keuschheit der Frau mit der Feinheit der Dame vereinigen konnte, ward ihre Persönlichkeit eins mit dem Gedanken des Schauspiels und des Autors.

Der Sprung von der Dame zur witzigen Raisonneuse ist nicht groß. Selbstverständlich hat Frau Hennings mit ihrer spitzigen, elegant pointierenden Diktion, besonders im modernen dänischen Lustspiel, dessen Ton und Charakter sie bis zur Meisterschaft beherrscht, die geistreiche Dame gegeben; die gescheite, verstehende Frau, die alles zum Besten arrangiert und allen Hilfe bringt. In solchen Rollen aber, wo die ganze Wirkung von der Behandlung des Dialogs abhängt, wird Betty Hennings leider nie über die Grenzen Skandinaviens Verständnis finden können.

Betty Hennings ist heute nicht mehr jung; aber sie ist jünger als die jüngste ihrer Kunstgenossinnen, denn sie brennt noch von Begeisterung. Sie ist inwendig ewig jung, und diese Jugend der Seele ist auch in ihren Leistungen. Nie hat sie die Ansprüche an sich selbst verringert. Immer hat sie aus ihrem äußersten Vermögen gespendet. Unerschöpflich scheint ihr Respekt vor der Kunst der Bühne, ihr Fanatismus für die Arbeit, die sie leistet. Treu, wie sie ist, hat sie niemals jene Mahnung Henrik Ibsens vergessen, die da lautet: „Man soll die Fahne der Idee hochhalten."

Henry Moritz

Das Theatergeschäft

Alljährlich, wenn die Saison abstirbt, ziehe ich die Bilanz des vergangenen Theaterjahrs und mache den Voranschlag für das kommende Jahr. Meine Artikel in der Zwischenzeit erläutern sozusagen nur die ein-

zelnen Bilanz- und Etat-Posten. Diese Erläuterung pflegt die Leser weniger aufzuregen. Wenn ich aber Rückschau und Ausschau halte, dann geben etwa fünfzig große und kleine deutsche Zeitungen die Resultate meiner Untersuchung wieder, Geldgeber werden getröstet oder gewarnt, die Polizei macht sich Notizen, und die Betroffenen nehmen jedes Wort unter die Lupe. Nun ist es wol noch nie gelungen, in diesen Artikeln eine Unrichtigkeit nachzuweisen. So wirft man wenigstens die Frage auf: Woher hat er das nur alles? Von den Leuten, die sich meinen Kopf zerbrechen, wird der Vorgang meistens so erklärt, daß ich mich als Mensch oder Anwalt in andrer Leute Geheimnisse hineinstehle und sie indiskret ausplaudere. Diese Erklärung ist ebenso einfach wie schlecht. So töricht bin ich natürlich nicht, denjenigen, die mit mir nicht ganz einverstanden sind, die Verhinderung künftiger Publikationen leicht zu machen. Rücksichtslos bin ich nur gegen diejenigen Unternehmungen gewesen, denen ich selbst nahe stand. Im übrigen aber habe ich meine Unabhängigkeit nicht verloren. In Berlin existiert zur Zeit kein Theaterdirektor, dessen Interesse ich vertrete, und den ich berate. Keiner vertraut mir etwas an, was ich ausplaudere. Schon im vorigen Jahr konnte ich mitteilen, daß ich mein Material wesentlich zunächst von den Stellen geliefert bekomme, die es angeht, und daß ich die mir so gewordenen Mitteilungen prüfe und durch weitere Erkundigungen ihre Richtigkeit feststelle. Mehr und mehr beginnt der Teil der Theaterwelt, der an der Gesundung des Theatergeschäfts arbeitet, an meiner Art, die Dinge zu behandeln, Gefallen zu finden, und das Material fließt mir von den allein kompetenten Stellen in überreichem Maße zu. Aus einer der nächsten Nummern werden die Leser ersehen, daß auch die großen Verwaltungen sich diesem Vorgehen anschließen. Max Epstein

Antonius und Cleopatra

In der Frankfurter Zeitung schreibt Eugen Kalkschmidt:

„Mit ‚Antonius und Cleopatra' hat sich das Münchener Künstlertheater die weiteste Aufgabe seiner heurigen Spielzeit gestellt, eine Prüfungsaufgabe für alle Beteiligten. Das Streben nach Einfachheit hatte indes bei dieser Shakespeare-Bearbeitung zu Verkürzungen geführt, die an den Nerv des Dramas rühren. Wenn die Lagerszenen in dem Maße getilgt werden, wie es hier geschah, so bleibt der Feldherr und Gebieter Marc Anton nur ein Schatten seines andern Ich, das außer Cleopatra nichts hört und sieht von dieser Welt. Der Schwerpunkt und Konflikt des Stückes ruht aber zwischen den wohlabgewogenen zwei Seelen in der Brust des Mannes und Helden. Von andern Strichen und Umstellungen, besonders im fünften Akt, ganz zu schweigen. So fehlte es leider an einer monumentalen Gipfelung des breiten Stoffes. Das Schaubild, von dem sehr begabten Leo Pa-

setti geschmackvoll entworfen, hätte an sich monumentale Wirkungen nicht behindert, sondern gestützt, wenn die Darstellung einen großen Zug gehabt hätte. Sie hatte ihn nicht, sondern zerfiel in mehr oder minder gelungene Einzelheiten. Man übertrumpfte sich, man schrie ohne Not, es war kein rechtes Maß und Ziel gesetzt, vom Gleichmaß gar nicht zu reden. Wenn hier die feste Hand einer überlegenen Regie fehlte, so machte sich die Mitarbeit des Herrn Zavrel in dekorativen Einzelheiten bemerkbar, die gewiß nicht schematisch, aber auch oft nicht frei von Künstlichkeit waren. Wie schwer hatte es der arme Antonius im Sterben — im Leben ging es ihm zu gut —: zu Füßen der Cleopatra, die ihre Silhouette wahren mußte. Von der leuchtenden Sonne des Stils war weniger zu spüren als von den farbigen Scheinwerfern, die bei dem raschen Szenenwechsel nicht immer ganz prompt zur Stelle waren und die Stimmung störten. Die Stimmung aber wurde aus kühlen Quellen gespeist, und der Rausch königlicher Leidenschaften löste sich bei Frau Durieux in berechnete Koketterien auf, deren Eindruck durch die groß angelegten Sterbeszenen am Schlusse nicht mehr verwischt werden konnte. Diese Cleopatra schien mit Marc Anton ein ergötzliches Spiel der List und Hinterlist zu treiben, schien eine Lulu, bevor sie, spät genug, ihr Gefühl für ihn entdeckte. Shakespeare aber hatte es etwas anders im Sinne, dünkt mich. Der Antonius des Herrn Clewing war ein wackerer Haudegen, dem man gern ein Gefecht gewünscht hätte. Da er aber fast andauernd zur Disposition Cleopatras gestellt war, bekam seine Inbrunst für die Königin einen krampfhaft verbissenen Zug. Hartau als Enobarbus riß mit seinem Temperament zu unmittelbaren Wirkungen hin, aber er spielte sich zu sehr auf das Solo hinaus. Die Herren Danegger, Gebühr und Wlach deklamierten als edle Römer mannhaft drauf los, vielleicht wäre etwas weniger Kothurn mehr gewesen. In Summa: ein tüchtiger Anlauf und ein kurzer Sprung.."

Tagebuch

Leonce und Lena

Unsereins hat so seine kleinen Vergnügungen. Wenn ich den großen gelben Band vor mir sehe — der Text, liebe Leserin, die du aber auch garnichts weißt, ist von Georg Büchner, und die himmlischen Bilder sind von Karl Walser — jedesmal also, wenn ich diesen gelben Band vor mir habe, genieße ich das heitere Lustspiel in einer Inszenierung von Reinhardt. Wir Berliner beten ja immer, so oft wir nicht ein noch aus wissen, zu diesem lieben Gott — und wenn es auch nicht immer hilft, man versucht es doch.

Besetzt habe ich es schon. Leonce ist natürlich Moissi. Ich sehe, wie sich der Vorhang hebt, wie Leonce, der süße Prinz, sich auf einer Bank lümmelt und zu dem aufhorchenden Arnold sagt: „Mein Herr, was wollen Sie von mir? Mich auf meinen Beruf vorbereiten? Ich

habe alle Hände voll zu tun. Ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen. Sehen Sie, erst habe ich auf den Stein hier dreihundertundfünfundsechzigmal zu spucken. Haben Sie das noch nicht probiert? Tun Sie es, es gewährt eine ganz eigene Unterhaltung . . ." Und dann torkelt Valerio Waßmann auf die Bühne, und man sieht König Peter, und obgleich für mein Gefühl Lena eigentlich brünett ist, weiß ich mir doch keine andre für die Rolle als die Höflich, und wenn ich denke, daß ihre Stimme spricht:

O meine müden Füße, ihr müßt tanzen
in bunten Schuhen,
und möchtet lieber tief
im Boden ruhen

— dann ist mirs doch am Weinen. Und das andre ist ja alles in diesen herrlichen Bildern vorgezeichnet, und nur ER, Karl Walser, darf die Ausstattung zeichnen, weil er sie eben schon gezeichnet hat: hellgrün, hellgelb und als Schönstes die Mondnacht. Da sagt Leonce: „Steh auf in deinem weißen Kleid und wandle hinter der Leiche durch die Nacht und singe ihr das Sterbelied." Und Lena, die ihn nicht sieht, weil er hinter einem Busch steht, antwortet: „Wer spricht da?" „Ein Traum", sagt Leonce. Und dann respondieren sie sich wie in einer Arie: „Träume sind selig." „So träume dich selig und laß mich dein seliger Traum sein. Der Tod ist der seligste Traum."

Und mit nassen Augen blättere ich das Buch zu Ende, bis zum großen Finale, wo alles sich enthüllt, alle vor dem Thron des Königs stehen, maskiert vor der Demaskierung, die Ketten des Kronleuchters klirren gewiß leise, ein Baldachin rauscht nieder, und der Hintergrund ist voller Ehrenjungfrauen, mit langen Gänsehälsen und Blumen im Haar, Blumen im Kleid.

Die Romantik des Geschmacklosen

Das Essaibuch von Max Brod ‚Die Schönheit der häßlichen Bilder' (das von Kurt Wolff in Leipzig verlegt ist) erscheint mir als das beste seiner letzten Bücher. Da sind alle die Arbeiten gesammelt, die zerstreut herauskamen und unser Entzücken erregten. (Viele haben in der ‚Schaubühne' gestanden.)

Den Titel hat das Buch, weil die meisten Aufsätze sich liebevoll damit befassen, die untergehende Geschmacklosigkeit als romantisch, als abwegig, als etwas nicht Alltägliches hinzustellen. Es gibt von Max Brod ein wundervolles Gedicht in dem schönen Bande ‚Der Weg des Verliebten'. Da steht drin, daß in einem Lande, wo Wunder, Helden und Fehden, Satansmessen und Vampyre an der Tagesordnung sind, die Romantiker einsam im Gebirge wohnen und ihrerseits ein Land erfunden haben, „von dem sie schwärmen. Dort gibts saure Weine, Hausbälle, Ehen, sogar Singvereine." Das ist es. Wie hat er das rührende sterbende Kaiserpanorama besungen! Es muß wohl mit allen Einzelheiten auf der ganzen Welt gleich sein — denn so, wie es in Prag ist, so ist es in Berlin, und so wird es wohl auch in Paris sein und sonstwo. Sorgfältig hat er die Kleinigkeiten,

die Environs, unter denen eine Sache vor sich geht, gesammelt, untersucht, analysiert. Er hat eine wundervolle Art, den Kitsch ernst zu nehmen, ihn für alles verantwortlich zu machen. Da heißt es in ‚Vorstadtbühne': „Dann brach eine Dämmerung ein, die ruckweise fortschritt, so, als vergäße der liebe Gott immer eine Weile, es dunkeln zu lassen, besänne sich jedesmal und hole es dann plötzlich mit Energie ein..." In der Art. Es reizt ihn, die zusammengeballten Clichés unsrer Umgebung wieder aufzulösen, zu zeigen, woher sie kommen. Verstaubt, aber unversehrt, entsteigen herrliche Gebilde dem Orkus. Hier scheint mir der Reiz zu liegen. Variété, Kunst, Literatur — das schöne Buch verdient, daß viele sich daran erfreuen.

Peter Panter

* * *

Die Nummern 30 und 31 erscheinen als Doppelnummer am 31. Juli. Zugleich mit Nummer 28/29 wird das Sach- und Autorenregister des ersten Halbjahrgangs 1913 — zum Preise von dreißig Pfennigen — und die Einbanddecke 1913 1 — zum Preise von einer Mark — ausgegeben. Die Decke ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der zu bindenden Nummern, nicht auch für die Inseratenseiten bestimmt. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

John Galsworthy: Der Erbe, Gesellschaftsstück. Berliner Theaterverlag.

Siegfried Trebitsch: Gefährliche Jahre, Schspl.

Annahmen

Julius Bischitzy: Exzellenz Max, Eine Spitzbubenkomödie in vier Akten. Wien, Volksbühne; Wiesbaden, Residenzth. Eduard Bloch.

Emile Fabre: Das goldene Kalb, Fünfaktiges Schspl., Deutsche Bühnenbearbeitung von Gustav M. Hartung. Bremen, Schsplhs. Eduard Bloch.

Otto Fiebach: Die Herzogin von Marlbourough, Komische Oper. Charlottenburg, Deutsches Opernhs.

Emerich Földes: Die rote Nelke, Dreiaktiges Schspl. München, Kammerspiele. Comoedia.

Kurt Küchler: Die goldene Locke, Lstspl. Bremen, Stadtth.; Frankfurt a. M., Neues Th. Felix Bloch Erben.

Sabatino Lopez: Der häßliche Ferante, Dreiaktige Komödie. Wien, Burgth. Comoedia.

Eugen Mohácsi: Das Fürstenschiff, Dreiaktiges Schspl. Wien, Residenzbühne. Comoedia.

Marziano Perosi: Die Blinde von Pompeji, Oper. Charlottenburg, Deutsches Opernhs.

Uraufführungen

von deutschen Werken

28. 6. Hermann Stein und Karl Krüger: Wolkenbummler, Posse. Braunschweig, Neues Operettenth.

29. 6. Max Mendheim: Sommerliebchen, Dreiaktiger Schwank. Dessau, Tivolith.

2. 7. Moriton von Mellenthin: Die Schuld einer Mutter, Tragödie. Leipzig, Battenbergth.

8. 7. Alfred und Constanze Karll: Die Schwester seiner Majestät, Ein lustiges Spiel in vier Akten. Salzungen, Kurth.

Jubiläen

Der lustige Kakadu: 50, Berlin, Lstsplhs.

Hochherrschaftliche Wohnungen: 100, Berlin, Komödienhs.

Neue Bücher

Ludwig Frankenstein: Arthur Seidl, Ein Lebensabriß. Regensburg, Gustav Rosse. 40 S.

Willi Handl: Hermann Bahr. Berlin, S. Fischer. 160 S. M. 2.50.

Dramen

Paul Talkoff: Perilla oder Die Erstürmung Roms, Vieraktiges Schspl. München, Hans-Sachs-Verlag. 109 S. M. 2.—.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Nebenrollen. XX. Frau Gabor. Der neue Weg XLII 26.

Martin Buber: Das Raumproblem der Bühne. Zukunft XXI 40.

Lion Feuchtwanger: Carl Sternheim. Merker IV 12.

S. D. Gallwitz: Kritik und Lokalkritik. Der neue Weg XLII 26.

Oscar Geller: Kino und Pantomime. Bühne und Welt XV 19.

Josef Hofmiller: Das Festspiel Gerhart Hauptmanns. Süddeutsche Monatshefte X 10.

Otto Iro: Agentenwesen und Provinzkritik. Merker IV 12.

Ludwig Klinenberger: Ludwig Martinelli. Bühne und Welt XV 19.

Fritz Köhler: Das chinesische Theater. Theater IV 21.

Akos Laßlo: Franz Betz und die münchner Wagner-Aufführungen. Süddeutsche Monatshefte X 10.

Paul Alfred Merbach: Das erste deutsche Musikdrama. Neue Theater-Zeitschrift III 25/26.

Felix Moeschlin: Zum Verständnis Strindbergs und zur Würdigung seines Uebersetzers. Süddeutsche Monatshefte X 10.

Franz Servaes: Musterschutz für Regiebücher? Tag 128.

Paul Siretean: Kinogegner. Wage XVI 22.

Hans Sonderburg: Richard Wagner. Reclams Universum XXIX 33.

Paul Stefan: Die Feindschaft gegen Wagner. Wissen und Leben VI 16, 17.

Richard Specht: Girardi. Merker IV 10.

Alfred Thienemann: Der Kroll-Engel. B. T. 323.

Walter Turszinsky: Albert Bassermann. Theater IV 18.

Alois Ulrich: Theaterkritik oder Theaterbericht. Deutsche Bühne V 9.

Maria v. Wildenbruch: Kaiser Friedrich und ‚Der Menonit'. Beil. z. Voss. Ztg. 24.

Adolf Winds: Der stumme Konkurrent. B. T. 242.

Paul Zschorlich: Die Königliche Oper. Theater IV 19.

Unterricht

Die Reicherische Hochschule für dramatische Kunst (Direktor Friedrich Moest) Berlin W. 15, Fasanenstraße 38, gibt soeben den Jahresbericht über das mit dem ersten Juli abgelaufene vierzehnte Schuljahr aus. Dem Bericht ist zu entnehmen, daß die Absolventen des vergangenen Jahres Erst-Engagements an Hofbühnen wie Dresden und Weimar, an Stadttheatern wie Liegnitz, Libau, Hagen, Innsbruck, Bremen und Cöln gefunden haben. Als neue Kraft ist dem Lehrer-Personal für den Unterricht in hygienisch-aesthetischer Körper-Ausbildung und Atem-Gymnastik Fräulein Dorothea Schmidt, die Leiterin der bekannten Gymnastik-Schule Berlin-Grunewald beigetreten. Der Jahresbericht ist

kostenlos durch das Sekretariat der Reicherschen Hochschule zu beziehen.

Die Aufnahme-Prüfungen für die Schauspielschule Maria Moissi, die im September vorgenommen werden sollen, werden unter der Kontrolle von Alexander und Maria Moissi, Leo Greiner, Felix Hollaender, Arthur Kahane, Wilma Fürth stattfinden. Prospekte sind zu erhalten im Sekretariat der Schauspielschule Maria Moissi, Berlin, Alexander-Ufer 1, Telefon: Norden 5916, woselbst Vormerkungen zu der Aufnahmeprüfung schon jetzt entgegengenommen werden.

Dem Lessingtheater wird sich unter der Direktion Barnowsky ein Institut angliedern, das ausschließlich dazu bestimmt sein soll, dieser Bühne einen schauspielerischen Nachwuchs heranzuziehen. Im Interesse einer gründlichen und nach Möglichkeit individualisierenden Ausbildung werden sich die einzelnen Kurse auf eine kleine Teilnehmerzahl beschränken. Als Lehrkräfte sind in Aussicht genommen: Victor Barnowsky, Tilla Durieux, Arthur Eloesser, Helene Fehdmer, Ilka Grüning, Ludwig Hartau, Moritz Heimann, Hubert Heinich, Friedrich Kayßler und Lina Lossen. Die Leitung des Instituts übernimmt Dramaturg Julius Berstl. Alles Nähere wird vor der Eröffnung, die am ersten Oktober stattfinden soll, bekannt gegeben werden.

Aufrufe

In Dresden hat sich eine Gluck-gemeinde gebildet, die den Zweck hat, allmählich sämtliche musikalischen und literarischen Werke Glucks im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen anzuregen und zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für Art und Bedeutung des Meisters zu wecken und zu fördern. Der jährliche Beitrag beträgt zehn Mark. Dafür erhalten die Mitglieder die Veröffentlichungen. Anmeldungen zur Mitgliedschaft und Geldsendungen sind zu richten an die Kunstwart-Leitung oder an den Vorsitzenden Dr. Max Arend, Dresden, Mathilden-Straße 46.

Bilanzen

Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg hat in den ersten Spielzeit 1912/13 folgende Werke zur Aufführung gebracht: Figaros Hochzeit (28), Fidelio (50), Freischütz (19), Oberon (29), Zar und Zimmermann (19), Waffenschmied (12), Martha (12), Die lustigen Weiber von Windsor (13), Eugen Onegin (15), Die Königin von Saba (9), Mikado (21), Tiefland (15), Das Mädchen aus dem Goldenen Westen (22), ‚Wieland der Schmied' von Hoesel (5), ‚Tante Simona' und den ‚Schleier der Pierrette' (je 6) von Dohnányi.

Engagements

Barmen (Stadtth.): Robin Robert (Oberregisseur) vom berliner Deutschen Th.

Berlin (Berliner Th.): Hans Bechmann.

— (Deutsches Th.): Eugen Helber.

— (Residenzth.): Resel Orla.

Eisenach (Stadtth.): Heinz Schwamborn (Dramaturg und Regisseur).

Frankfurt a. M. (Schsplhs.): Karl Zander vom meininger Hofth.

Freiburg (Stadtth.): Willy Becker (Opernregisseur) vom berliner Schillerth.

Hamburg (Deutsches Schsplhs.): Rolf Prasch.

Königsberg (Stadtth.): Martin Abendroth (Bassist).

Nachrichten

Zum Direktor des halberstädter Stadttheaters wurde als Nachfolger des Direktors Vogeler, der das magdeburger Stadttheater übernimmt, Francesco Sioli, bisher Leiter des tilsiter Stadttheaters, gewählt.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 31. Juli 1913 Nummer 30/31

David und Absalom / von Fritz Koffka

Die — noch unvollendete — Tragödie, von der hier ein Bruchstück mitgeteilt wird, behandelt den Kampf zwischen König David und seinem Sohn Absalom.

Absalom erschlug seinen Halbbruder Amnon, weil er Thamar, die Schwester, geschändet hatte. David, der in Absalom die dem Herrschertum gefährlichen Elemente des eigenen Ich wieder auferstehen sieht, nahm die Bluttat zum Vorwand, den Sohn, den er liebt und fürchtet, zu vertreiben. Nach dreijähriger Verbannung gelang es Absalom, durch Fürsprache des Feldherrn Joab, die Rückkehrerlaubnis vom König zu erwirken. Doch läßt ihn David nicht vor sein Antlitz.

Im ersten Akt hat Absalom, der schon heimlich den Aufruhr vorbereitet, nach langem Zureden den Joab vermocht, für ihn aufs neue Fürsprache beim König zu tun. Der hier folgende Auftritt, der letzte des zweiten Akts, beginnt im Ausgang eines Gebets. Stofflich liegt ihm Kapitel Vierzehn des zweiten Buches Samuelis zugrunde. Mirjam ist eine Dirne, die im ersten Akt den Prinzen Absalom bei einem Trinkgelage spielend zum König gekrönt hat.

— — — — — — — — — — — — — —

David (allein): Gott! Sieh mich knien! Gott! Hör' mich! Gott! Wer hilft —? (Er ist hingekniet, wieder aufgewankt, liegt nun im Sessel. Die graue, verschleierte Gestalt eines Weibes steht in der Tür. Man hört im Anfang nur die Stimme und wird erst allmählich die Gestalt gewahr.)

Das Weib: Sie ließen meinen König in der Dunkelheit.
Sie haben meinen König in der Stille
einsam gelassen, seine Trauer wissend,
und keiner liebt den Traurigen, denn ein Trauernder.

David: Wer spricht?

Das Weib: Sie sagen, daß mein Herr, der König, es verschmähe,
sein Volk zu hören, daß er herben Sinns
das Ohr abwende seinem Volk. Ich aber
weiß, daß sie lästern, denn des Königs Gnade
hört Gut und Böses, wie der Herr, sein Gott.
David: Wer spricht?
Das Weib: Herr, deine Magd.
David: Wer bist du?
Das Weib: Herr,
ein Weib, das von Thekoa kam — die Füße
wund stoßend sich am Stein, durch Wetter laufend
und Hohn der Gasse: seinen Herrn zu sehn.
David: Wer ließ dich ein?
Das Weib: Herr, deine Magd ließ keiner
von denen, die am Tor sind, ein — verwiesen
ward ich, wie jeglich Volk, das seine Bitten
vor diese Mauern trägt — oh, deine Wächter
sind hart — sieh meine Hand — (Stille) wär' denn das wahr?
Du, Herr, allein und dies Gemach um dich
viel — viele Zeit?
David: Mach kein Geschwätz. Wer gab
den Weg dir frei?
Das Weib: Mein Schmerz. — Doch du, suchst du
vor Weibern Feitung, nicht vor Tölpeln nur,
laß deine Schränke, welche Türen sind,
nicht unbewacht sein.
David: Laß dir sagen, Weib,
daß du ein wenig kühn bist. Laß dir sagen,
daß hinter jener Tür, zehn Schritt von dir,
wohl zwanzig Wächter meines Winkes warten.
Ich könnte dich hinführen lassen, wo
dich Reu' ankäme deines Tuns.
Das Weib: Oh, Herr,
du kannst mir keinen Schmerz tun, jenem gleich,
mit dem ich kam. (Stille.) Glaub mirs. Ich bin beladen
so um und um, aus meinem Leben fiel
so viel heraus, und fällt, und fällt noch heut — (Stille.)
Ob ich wohl reden darf —? Gieb mir ein Wort.
David (heiser): Was — ist — mit dir?
Das Weib (nach einer Pause): Herr, unser Leben läuft
ums Glück herum —. Ich war wohl einmal glücklich —

bis mir der Mann starb — abends kam ein Fieber
und nahm ihn weg — das Jahr dahinter machte
mir meine Haare grau —. Dann war ein Tag,
da ich auf meine Söhne sah, die mir
zu Männern wuchsen, kaum daß ichs gewahrte
— der eine stark und still, der andre spielend —

David: Weib, trag dein Leid, und geh. Schau dich nicht um.
Und siehst du deine Söhne, heb vom Boden
den ersten Stein auf —

Das Weib: König —!

David: — faß ihn fest
mit beiden Händen — hör! mit beiden Händen
wirf ihn zum Ort, da deine Söhne stehn!
Wer bist du, dich in meinen Tag zu schleichen?

Das Weib: Herr — eine Mutter.

David: Mutter, geh zu Müttern!
Streut Asche! Macht Geheul! Schlagt wund die Brust!
Ich bin nicht Faß für eure Tränen.

Das Weib: Herr,
du kannst, so du ein Wort sagst, unsern Herzschlag
aufhören machen —. Gott hat dich gesetzt
zum Horte über uns. — Ich rede wohl
nicht klug — doch glaubt' ich, Herr, mir wär' zu wünschen
erlaubt, daß du mich hörtest. — Herr, es kam —
so mir zu reden freisteht — zwischen ihnen
kam einst ein Streit auf — um ein Weib — es war
wohl eine Magd — ich sah sie einst am Herd,
mit roter Wang', auf die das Haar herab
in Ringeln fiel — dann sprach sie — ihre Stimme
war hüpfend — sieh, die Worte kamen ihr
heraus, wie wenn was tanzte — mit der Stimme
hat sie den Jüng'ren, Herr, schlaflos gemacht,
mit ihrem Haar sein Auge blind — er stand
im Hof bei ihr und spielte, hat gelacht
und sie beim Haar gefaßt — der Andre sah's,
ward wild, drang nachts in ihr Gemach! Nicht lange
hielt sie's bei sich — darüber kam ein Streit
in meine Söhne — auf dem Feld erschlug
der Spielende den Starken —

David: Du —!

Das Weib: Erschlug
um einer Metze Leib mir meinen Sohn!
Erschlug ihn —. Seine Axt — ich war daheim

und hängte Linnen, da kam es — vom Weg
drei Männer mit der Last — ein Haufen Glieder,
das Aug noch offen, sah in meins — vom Kopf
quoll Blut aus einem Spalt —

David (langsam): Du aber standest
vor diesem Leib, und keine Träne kam.

Das Weib: Ich stand —

David (langsam): — und keine Träne, kein Gefühl
ging mehr von dir zu dem dreihandvoll Toten,
das nun dein Sohn war —

Das Weib: Kennst du Mütter, Herr —?

David (langsam): — denn ohne Leben war ja dieser Leib,
wie eine Tür, dahinter kein Gemach liegt,
nutzlos ein Klumpen Fleisch und ein Paar Augen.
(Stille.)
Doch der es tat, der lebte ja. Des Auge
sah ja wie deins die Sonne noch, den Mond,
und übertausend Sterne in der Nacht;
der hatte ja ein Fühlen noch, zu was
ihm Gott die Hand gab, ihm den Fuß, zu schreiten,
das Ohr, zu hören Vogelsang — dem war,
wenn er vom Bett kam um die Früh, der Lichtfleck
auf einem Tuch, Geschrei der Mägde, Zank
von Männern auf dem Feld, ein Schmerz im Arm,
Gesurr des Falters an den Wänden — war
dem Botschaft, daß er lebe! — Und gewaltig
traf ihn, gewaltiger als den Toten Ihn
der Axthieb, den er tat. — Du aber standest,
und nur mit dem, der lebte, ging dein Schmerz.

Das Weib: Sie wollen ihn mir nehmen! Herr! Sie wollen
den, der ihn schlug, mir nehmen! den, der jung ist,
mit hellen Augen, der träumt, der mir zur Nacht
die Stirne küßt, das Haar — des Morgens kommt,
und war im Walde schon und hängt an mir
und hat die Arme rings um meinen Hals,
und riecht nach Harz und Blüten, und sagt mir:
„Mutter!"
„Mutter, sei fröhlich!", wirbelt mich herum,
mich altes Weib im Kreis herum. „Sei fröhlich!
Mutter, sei fröhlich!" sagt er. „Mutter! Mutter!
Der Tag geht an! Sei fröhlich!", hängt so an mir
und macht mich bös und lacht — sie wollen mir
wegnehmen das —!

David: Sie werden nicht!

Das Weib: Sieh, Herr,
wer bin ich denn? Auf steht des Toten Freundschaft
nun wider mich, und schlägt ans Tor, und rufen:
Gieb her den, der ihn schlug! Gieb her den Brudermörder!
Daß wir ihn töten für die Seele seines Bruders,
daß wir den Würger würgen, seinen Samen tilgen,
und über bleibe nichts von ihm und seinem Samen!

David (nach einer Stille): Dies Volk — sein Gott ist hart.

Das Weib: Nein, Herr, Gott kann
so hart nicht sein, Gott kann nicht willens sein,
zu nehmen mir, was aus mir wuchs —!

David: Gott will.

Das Weib: Bist du der Herr, zu sagen das? Ist dir
das Herz so Stein geworden, vom Gesetz,
das einer schrieb und sagte: Gott! —? Der mir
die Hand zum Arm, den Arm zur Schulter fügte,
kann ja nicht wollen Hand und Arm vom Rumpfe
wegreißen, kann ja nicht, was so an mich
festwuchs, mein Glied, mein Kind, abtrennen mir,
zunichte treten, was er schuf — kann solches
nicht wollen!

David: Blut will Blut.

Das Weib: Soll denn die Sonne
vom Himmel fallen, weil sie wen gefällt
mit ihrer Glut? Soll Er — Herr, ich bin eine
von Israel, wir denken anders wohl
als du und die von Juda, hab Geduld
mit mir — soll das, was lebt, was aufschießt, frei
den Leib der Sonne giebt, was Arme hat,
schrägauf zum Himmel die Arme hebt, was singt,
und ruft zu Gott: Du guter Gott! Du heller,
frohsinniger Gott! Mein Gott! — und liegt im Gras,
und hebt sich hoch, und wirft den Stein, und lacht
und wirft das Haar herum — soll fallen nun,
am Boden liegen, Blut am Hals, und häßlich —

David: Weib, schweig. Ich will für dich gebieten. Geh.
(Stille.)

Das Weib: Nicht mehr? — Nun müßt ich danken wohl. —
Nicht mehr?
— Herr, wenn mein Reden falsch war — wenn — laß,
Herr,

nicht, was du Sünde glaubst, zu dir. Will Gott
nicht Gnade, gieb nicht Gnade wider Gott.
Tu, was dir scheint. Der König und sein Thron
sei nicht befleckt mit Fremdem. Laß den Frevel
auf mir und meinem Haus.

David: Treib deinen Wunsch,
Weib, eigenwilliges, nicht zu hoch! Zehntausend
vor dir, Millionen nach dir, schlügen, glaubs,
die Stirn sich wund vor meinem Fuß, ob des,
was ich gewährte.

Das Weib: Frage Gott — nicht sie.

David: Du tätest gut, den Namen Gottes, Weib,
aus deinem Mund zu bannen.

Das Weib: Schlecht begreifst du,
was ich gefordert, sagst du dies.

David: Ich flehe
zu Gott, er wende ab sein Aug von mir,
indes ich — Weib! Kriech unter! Laß dirs nicht
beikommen, deinen Blick, indes du frech
Gott nennst wie einen Dreck, aufwärts zu kehren!
Es könnte sein, ein Strahl aus seinem Auge
fiele herab auf dich — du lägst wie Staub.

Das Weib (nicht ohne Hohn): Nicht bin ich willens, ein
Versteck-dich-Spiel
mit Gott zu spielen. Täuschung soll nicht gehen
von mir zu meinem Gott.

David: Doch wie du spracheſt,
blutig Gericht von blutiger Tat zu wenden,
wars wider den, der straft.

Das Weib: Muß Strafe sein,
sie werde meinem Sohn.

David: So bleibt kein Wort.

Das Weib: Kein Wort, ich sehs.

David: Gräbst du dir so den Grund
vom eignen Fuße — trags. (Langsam.) Heiß mich nicht
hart.
Dein Wille wars. Wir wandeln unsern Pfad
nach seinem Sinn ein jeder. Manchmal wohl
kommt etwas zwischen uns, ein Wort von Glück,
ein welker Wunsch, verwandten Loses Bindung.
Allein der Faden, kaum geknüpft, reißt auf,
da fremdes Wehen unsre Stirnen streifte
— vielleicht Gott selbst, vielleicht nicht mehr von ihm,

als flüchtiger Wink, als hingehauchter Gruß
Teil ist von uns.

Das Weib: Dank, Herr. Ich gehe. Dank.

David: Bleib noch. (Hastig.) Er hockt in Nacht. Sein Auge sieht
den Himmel kaum durch einen Spalt der Wand.
Er harrt. Und vor dem Ruf todgieriger Männer
drückt er den letzten Winkel, legt den Finger
sich tief ins Ohr und weint. Er faßt sein Haar,
sag doch, sein reiches Haar, zweihundert Lot,
wenn sie's ihm scheren Jahr um Jahr. Er zerrt
an seinem Haar, fühlt Schmerz, schreit auf und steht.
Sprich doch! Kann er noch lächeln? Hat er noch
von einst die Art, sich wirbelum zu kehren,
so ihn ein Wort gewurmt? sind seine Blicke
noch also feuchten Glanzes voll? und steht
ihm, wann er spricht, wie ehmals eine Falte
von frühem Wissen auf der jungen Stirn —?

Das Weib: Um ihn sind Freunde, Herr, und wollen ihn
bei Tag und Nacht die Angst vergessen machen
in Trunk und viel Gelächter —.

David: Aber er
sieht durch die Wand, und das Gelächter friert
ihm auf der Lippe fest. Er sieht den Feind,
der ihn verjagt, bergüber ihn mit Keulen
von dannen hetzt, ihm Land und Licht verrammelt,
ihn sterben heißt — den Feind. Und seine Wange
wird wie die Wand, und seine Pulse springen.
Ihn würgt sein Blut. (Schreiend.) Er soll nicht sterben,
Weib!

Das Weib: Was, Herr?

David: Ich wills! Mein königlicher Wille
ist wider diesen Mord! Er soll nicht sterben!

Das Weib: Und die? die Rächerrotte, welche lauert,
ruchlosen Wink aus jedem Winkel tauscht,
mit Wort und spitzen Blicken Mörder ihn,
mich eines Mörders Mutter schmäht —?

David: Nun denn,
nimm dies als Letztes: Welcher wider dich
das Wort erhebt, den führ zu mir. Ich sorge,
daß er nicht fürder lästre wider Gott.

Das Weib: Herr — wider Gott?

David: Ja, wider Ihn, den Herrn!

— Weib, wundermächtig ist, ich fühls, mein Sinn
verkehrt. Laß beten uns. Laß Ihn, der Leben
allmächtig schuf, Meer, Sterne, dich und mich,
uns loben.

Das Weib: Herr!

David: Ja, Weib. Denn wider Ihn
ist alle Bluttat.

Das Weib: Daß nicht wider ihn
Blut fließe, Unheil nicht vom Rächer neu
erstehe, sorgst du?

David: Beim Allmächtigen Gott!
Kein Haar soll deines Sohns zur Erde fallen! (Stille.)

Das Weib: So heiß' ich Sünder dich.

David: Wie das?

Das Weib: So heiße
ich, König David, dich, gesalbten Herrn
von Israel und Juda, einen Sünder!

David: Wahn—witzige — was soll — dies Wort —?

Das Weib: Dir sagen,
daß Du, wenn einer, wider Gott getan!

David: Ich —?

Das Weib: Du! des Knabe —

David: Schweig!

Das Weib (unbeirrt): Prinz Absalom,
von dir verdammt um übereiliger Tat,
sitzt, ein Verstoß'ner, fern. Prinz Absalom,
den diese Stadt wie Sich im Herzen hält,
ist friedelos, ihn flieht der Schlaf. Sein Leib
welkt fruchtlos mit der Stunde. Aus den Grüften
grinst ihm ein Modernder Verderben zu,
grinst ihm das Lächeln weg. Sein Fuß geht irrend,
sein Auge irrend über Weg und Gärten
dreihundert Dächer weit — auf eine Mauer
hinstierend, drin das dritte Jahr allein
mit seinem Groll ein königlicher Vater
sein Herz verrammt!

David: (steht betroffen, schweigt. Plötzlich zuckt etwas in ihm auf. Er geht, vom Sessel herab, auf sie zu, hebt den Arm, reißt ihr den Schleier vom Gesicht. Es ist die Dirne Mirjam. Er nickt, sie ansehend, ein paar Mal mit dem Kopf, ein Lächeln von Ekel um die Lippen. Mit einer Gebärde des Abscheus reißt er den Schleier mitten durch und läßt ihn zur Erde fallen. Dann, fest:)

Dich sendet Joab. (Sie steht schweigend, den Kopf gesenkt.)
Geh. (Sie wendet sich, geht.)

David (steht, atmet schwer, durchmißt ein paar Mal das Zimmer, rafft sich auf, schlägt an ein Becken. Diener.)
Den Feldherrn. (Diener ab. Joab tritt ein.)
Joab! Wider Ammons Volk
stritteſt du einſt und warfſt ſie hinters Reich.
Mit wenig Mannen zwangſt du Moabs Trotz,
der Syrer Trotz, und jagteſt frechen Raub
Amaleks Söhnen ab. Ich danke dir.

Joab: Herr, nimm mein Haupt.

David: Joab, das zweite Mal
zogſt du gen Rabba, nahmſt die Stadt in Sturm,
riefſt mich zum Sieg und gabſt mir Ruhm. Ich dank dir.

Joab (hart): Herr, nicht um Löhnung. Ruf den Henker, Herr.

David: Joab, dir ward nicht Lohn bis dieſen Tag.
Du warſt mein Knecht. In Treuen dient der Knecht
und will nicht Dank. Joab, verflucht der Tag,
da du um Gunſt gebuhlt das erſte Mal
gleich einem Hund! mit glatten Künſten mir
das Wort abſtahlſt, das Abſalom, den Prinzen,
rückrief in dieſe Stadt! Verflucht!

Joab: Mein Kopf
vor deinen Fuß, gibſt du Geheiß! Dein Knecht
tat Uebles. Laß den Knecht nicht elend ſein.
Nimm ihm die Schmach!

David: Joab, ich kenn' dich nicht
denn ſo. Verkrümmtes Spiel von Gauklern blieb
dir Fremdes. Hinter einer Dirne Rock
ſah ich dich nicht bis heut. Ich danke dir,
daß du mich lehrteſt, ſo dich ſehn — mein Feldherr!
(Stille.)

Joab: Mein König — laß mich ziehn. Ich hab kein Wort.

David (verändert): Joab — der alſo Fremdes zwiſchen uns
getrieben, muß, fürwahr, nicht wenig gelten —
muß groß, gewaltig! muß ein Zauberer ſein,
Macht haben wie ein Gott! Joab — mein Kind —
(er weint)
gebt ihr mir Schmerz, ich fühl ihn! Wandelt ihr
im Kreis um mich herum, ſeht meiner Qual
vielprüfend zu, gebt Zeichen, tragt im Blick
den Blick von Einem, horcht mir auf den Puls,
ſchleicht, tuſchelt, ſpäht — und ſchreit mit tauſend Worten
mir ſeinen Namen tauſendfach ins Herz —

Bin ich nicht Mensch? Ich hörs! Hab ich nicht Stunden
der süßen Weihe unterm Kuß des Weibs,
des denkend, der mir folge — seinen Kopf
in meinen Schoß gedrückt — ich sehs! ich fühls!
Mein Kind ist da! Mein Kind!
— Joab, wohlan!
Führ' mir mein Kind ins Haus —!

(Vorhang.)

Galanterie / von Max Prels

Mit meiner wunderschönen Dame —
Sie weiß, ich liebe sehr blauweiße Seide
Und eines Duftes Echo nur im Kleide —
Mit meiner weißblau seidnen Dame,
So nah ihr, daß ich ihren Atem spüre,
Zieh ich im ersten Glanz der Ouverture
Ganz königlich in das Theater ein.

Ich liebe nicht der Logen stille,
Vertraute und gewundne Zärtlichkeiten,
Die weich und sammten manche Gunst bereiten.
Wir sind Parkett. Es war mein Wille.
Ein junger Verdi treibt galante Helden
Aus den Kulissen, Sängerinnen melden
Sehr aufgeregt von Dolch und Liebespein.

Und meine wunderschöne Dame
Neigt bald das hochtoupierte Köpfchen schiefer,
Bald stielt sie's mühsam hoch, bald senkt sie's tiefer.
Ein Herr im Frack vor meiner Dame
Nimmt ihr den Blick auf die bewegte Szene.
Verzeih... mein Venetianerdolch? Ich lehne
Mich lässig vor. Ein Schnitt — der Blick ist frei.

Oh, meine vielgeliebte Dame
Nun wird die Oper nur für Euch gesungen.
Ein Tropfen Blut ist auf das Kleid gesprungen?
Oh weh, die Seide, schöne Dame?
Sie schweigt. Erst bei der kühlen Limonade
Im Zwischenakt beglückt mich ihre Gnade:
Ein Blick — und ihres Wahnsinns erster Schrei.

Forbes-Robertson / von Erwin O. Krauß

Sir Johnston Forbes-Robertson zieht sich nun von der Bühne zurück, auf der er vierzig Jahre agiert hat. Er begann mit dieser Season im Drury-Lane-Theater seine auf zweieinhalb Jahre berechnete Abschiedstournee und hatte jetzt aus diesem Grunde und aus andern Gründen volle Häuser. Ganz populär war er nie, dazu ist er den Engländern nicht farbig genug, aber jetzt ist er berühmt, der Stolz der Zeitungen und die nicht, wenigstens nicht laut eingestandene Enttäuschung eines Publikums, dem eine Music-hall am Ende doch lieber ist. Die Engländer haben eine sonderbare Hochachtung vor dem, was sie nicht verstehen: vor der Musik und vor großen Männern. Forbes-Robertson scheint ihnen jetzt ein großer Mann, vielleicht weil er berühmt ist. Ruhm läßt sich schwer begründen. Zieht man die Neigung der Engländer ab, zu akklamieren, wo sie sich durch eine Ablehnung blamieren könnten, so fragt es sich: Was bleibt zurück, um einen Ruf zu rechtfertigen, der sich eigentlich mit den für ihn erhobenen Gründen nicht recht deckt?

Robertson ist als Schauspieler berühmt, und doch kann man das Gefühl nicht los werden, daß er seinen Namen weniger seinen darstellerischen Qualitäten als diesem Respekt vor dem großen Manne verdankt. Nicht mit Unrecht vielleicht. Aber so weit sich sein Aufstieg verfolgen läßt, ist die Geschichte des Schauspielers Robertson zugleich eine Kritik der englischen Eigenheit, das, worauf es ankommt, nicht zu sehen. Diese Neigung, Tatsachen so zu sehen, wie sie nicht sind, ist so auffällig, daß Shaw, der auch in dieser Angelegenheit das letzte Wort haben soll, geradezu als paradox empfunden wird, hauptsächlich, weil er sich anstrengt, entgegen der allgemeinen Kopflosigkeit soviel wie möglich Kopf zu sein. Aber von Ausnahmen abgesehen, wird Literatur und Kunst noch immer viel zu sehr nach der moralischen Zuträglichkeit für Backfische oder für Männer bemessen, die behaupten, dem Ideal der sweet seventeen nachzuleben. Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß auch dieses System außerordentliche Vorteile hat; nur hat es mit Literatur und Kunst wenig zu tun, und man wird sich, je nach seinem Temperament, eben zu entscheiden haben. Robertson hat sich nicht entschieden. Jedenfalls liegt auch in seinem Falle eine Verkennung der Ursachen vor — das heißt: sein Ruf hat mit seiner schauspielerischen Begabung weniger zu tun als mit einer ganzen Reihe von Umständen, die für seine Kunst nicht in Betracht kommen.

So weit man bei ihm von Rollen reden kann — daß er immer nur, ausgezeichnet vielleicht, sich selbst spielt, läßt sich auch in der Wahl seiner Rollen verfolgen. Shakespeare liegt ihm wegen seiner Wortmusik. Hamlet, seine berühmteste Rolle, in der er auf seine Art vorzüglich sein mag, ist nicht recht Hamlet. Hamlet ist bei ihm ein grader, eindeutig gesunder Charakter und, wie auch aus den Stellen hervorgeht, die er streicht, von Anfang an der Held, der die Bühne zusammenhält, während Hamlet doch mehr der Held ist, der von der Bühne zusammengehalten wird. Für Hamlet mag sein Wahnsinn geistige Schutzform sein: Spiel, durch das er sich von der Tat ebenso sehr entfernen als sich ihr nähern möchte; zielloser Umweg, auf dem er plötzlich zur Tat gezwungen wird, überrumpelt von der Situation, in die ihn sein Spiel hineingezogen. Robertson legt den Wahnsinn von Anfang auf die Tat an. Hamlet ist ihm ein Mensch, der den Wahnsinn fast als Intrigant verwendet, und so wird das Bild von Hamlets Seele an Robertson nicht durchsichtig und nicht leuchtend, kein Erlebnis, fluidiert nicht, erschüttert nicht. Ein andres Stück: Jerome K. Jeromes ‚The Passage of the Third Floor Back'. Robertson ist der Fremde, Christus in einem Boardinghouse, mit einer läuternden Wirkung auf kleine, schmutzige Alltagsmenschen. Was, in einem Satz ausgedrückt, als Idee frappiert, ist in einer drei Akte langen, erfolgreichen Predigt ein kleines Mißverständnis Robertsons: Christus ein sehr tüchtiger, strebsamer, nur in seiner Mimik etwas beschränkter Missionar. Schließlich wäre etwa noch sein Caesar in Shaws ‚Caesar und Cleopatra' zu nennen. Den ‚Helden' Caesar hat Shaw selbst so viel wie möglich ausgeschaltet: was übrig bleibt, ist ein überlegener Debatter, den Robertson sehr gut, wenn auch nicht sehr amüsant spricht, und der die paar Gelegenheiten, sich in Entrüstung hineinzureden, verständnisvoll ausnützt.

Auf seiner hohen, knochig magern Gestalt sitzt ein im Verhältnis zum Körper zu großer, zu schwerer Kopf, ein Asketengesicht mit riesigem ovalen Unterkiefer und großen grauen, nicht sehr ausdrucksvollen Augen, schönem Haar und weicher, wohllautender, aber wieder nicht sehr ausdrucksvoller Stimme, deren leicht deklamatorisch beschränktes Register ihm ein Werkzeug zu seinem wundervoll gesprochenen Englisch ist. Vielleicht sind gewisse Unzulänglichkeiten dadurch zu erklären, daß er jetzt doch schon sechzig Jahre ist. Jedenfalls ist er so sehr ein fanatischer Prediger der schönen Linie, daß er es als Shaws Caesar verschmäht, seiner Maske eine Glatze hinzuzufügen, als hätte er Angst vor der Lächerlichkeit (und da-

bei läßt er Cleopatra endlos von Caesars Glatze reden). Vielleicht ist diese Angst vor der Lächerlichkeit der Grund einer bestimmten Steifheit und Unfreiheit, einer merkwürdig nuancenlosen, untoleranten Ehrlichkeit, die einen Gegner nicht mit Argumenten ablehnen wird, sondern mit Ueberzeugungen — der uneingestandene Revers jeder Prestigepolitik. Damit ist nun eine starke Repertoireverengung, sicherlich aber ein Mangel an Humor gegeben, eine ethische Hartnäckigkeit, die eine Vorbedingung für ausgezeichnete Charaktere sein, die sinnliche Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers aber schwächen wird: die Kraft, mit seinem Leib eine seiner bürgerlichen Existenz wesensfremde, ganz bestimmte Impression von dem oder jenem Menschen zu geben. Dies umso mehr, wenn seine intellektuelle Haltung, eine gelungene Amalgamierung aus dem englischen Liberalismus der siebziger Jahre und einer Reinkultur des (melodramatischen) Bühnenhelden, nicht originell genug ist, die puritanische Beschränkung auf einen einzigen Charakter zu kompensieren. Selbst seine begeistertsten Kritiker, wie zur Kräftigung ihrer Ueberzeugung, daß sie den größten englischen Schauspieler vor sich haben, heben mit bezeichnend einmütiger Naivität seine ungewöhnlich gediegene Erziehung, seine Leidenschaft für Dichtkunst und Malerei hervor — er ist oder war im Nebenamt auch Maler — und nennen ihn mit Vorliebe den scholarly actor, den gelehrten Schauspieler. Zu der suggestiven Ergänzung seiner schauspielerischen Persönlichkeit durch seine über allem Zweifel hochstehende Menschlichkeit ist er sicherlich berechtigt; nur fragt sich eben, ob diese menschlichen Talente und Vorzüge seiner schauspielerischen Kraft zu gute kamen, ob sie ihr nicht eher Abbruch taten.

Nun, Robertson mimt Ideen. Es sind vielleicht ein bißchen konventionelle Ideen, aber immerhin Ideen. Er mimt, da sein Programm wenig variiert, vielleicht nur eine Idee: die Idee vom Helden, eine Mischung aus dem christian hero und etwas mehr dramatischem Präraffaelitentum, einen sehr verdünnten, sehr edlen Extrakt, mehr gutes Beispiel als gutes Schauspiel, den Sieg der Tugend oder so. Vielleicht war er in seiner Jugend mehr, farbiger, romantischer. Jetzt ist er etwas wie ein Reverend: verehrungswürdig, englisch, humorlos. In einem Bonmot, in dem sich Würdigung und leise Ironie zu einem seltsam richtigen Kompliment ergänzen, schrieb Shaw vor einiger Zeit von Robertson, und was von ihm zu sagen ist, läßt sich nicht kürzer und treffender sagen, es deckt ihn auf und wickelt ihn ein: Der Rücktritt dieses Schauspielers würde sich besser mit Fasten als mit Festen feiern lassen.

Leipzig / von Kurt Pinthus

Nicht die überzeugende Wucht theatralischer Aufführungen, sondern die Ereignisse einer Stadtverordnetensitzung haben des Intendanten Marterſteig Schicksal in Leipzig entschieden. Es ist von jeher Notwendigkeit gewesen: Wer über das leipziger Theater sich äußern will, hat zunächst vom leipziger Publikum zu sprechen. Die in öffentlichen Angelegenheiten recht temperamentlosen Leipziger — sie sind im besten Fall Nörgler und Besserwisser, nie aber Kämpfer, Umstürzler — erwiesen sich seit etwa zweihundert Jahren als lebhafte Akteurs, sobald sie an der Schaubühne ihrer Stadt Anteil zeigten. Und diese unkritischen, mehr handelswütigen als kunstsüchtigen Bürger haben zweihundert Jahre lang um ihre Schaubühne Kämpfe geführt, welche klarlegen, daß für Leipzig in all dieser Zeit das Theater nicht eine luxuriöse Zerstreuung für Genießer, sondern eine allgemeine Angelegenheit war.

Der Historiker des Theaters wird verwundert in den zahlreichen leipziger Lokalschriften und Pamphleten blättern — verwundert, weil jene gewissenhaften Lokalgeschichtsschreiber und klatschgeschwollenen Schmieranten beinahe mehr über das leipziger Theaterpublikum schreiben als über die Schaubühne selbst. „Von dem durch die halbe Welt bekannten und berüchtigten Leipziger Parterr“ (‚Leipzig im Taumel‘, 1799) wird im achtzehnten Jahrhundert viel erzählt. Man denke an die Szenen zur Zeit Gottscheds und der Neuberin, an die Ausbreitung des Singspiels von Leipzig aus, an den Kampf der Universität gegen die theatersüchtigen Studenten. Vor allem aber wird man nach genauer Durchsicht der Dokumente und gesammelten Kuriosa feststellen, daß die Haltung des leipziger Publikums immer die gleiche geblieben ist: man nahm starken Anteil am Theater (der Bau des Alten Theater 1817 und des Neuen Theaters 1864 ist nur durch die Opferwilligkeit der Bürger selbst ermöglicht worden); aber immer beharrte das Publikum in Opposition gegen die jeweiligen theatralischen Darbietungen, immer wurde das Neue und Starke beharrlich verdrängt. Man erinnere sich, wie man Laube schon nach einem Jahr fortekelte, wie man Förster vertrieb und Kainz auspfiff. In Leipzig veröffentlichte man von Zeit zu Zeit Flugblätter, die sich nur mit Theaterzuständen beschäftigten, hier erschien eine lokale Zeitschrift über das Stadttheater (‚Die Theaterlaterne‘), hier herrschte sogar jahrzehntelang ein Verein, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, den jeweiligen Leiter des Theaters zu bekämpfen. Die Kritiker der verschiedenen Blätter stritten in lang-

währenden Zeitungskriegen gegen einander, jeder führte eine Gemeinde mit sich (man denke an die Tyrannis Gottschalls), es ereigneten sich im Theater selbst turbulenteste Vorgänge.

Diese Jahresrückschau soll nicht dazu benutzt werden, eine Psychose des leipziger Theaterpublikums zu versuchen. Aber die Zustände, durch welche seit einem Jahre hier die Theaterfreunde erschreckt und verwirrt werden, sind nicht zu verstehen, wenn man nicht weiß, daß sich in Leipzig das Publikum von jeher gegen einen neuen Theaterleiter in Opposition gestellt hat. Seitdem Martersteig am ersten April 1912 die Intendanz übernahm, ist diese alte Erscheinung in seltsam veränderter Form wieder aufgetreten. Die Stadtverordneten, die Gewandhaus- und Reichsgerichtskreise, die kleinen Bürgersleute, die tausend ‚Eingesandts' in den Zeitungen sprechen mit erstaunlicher Uebereinstimmung und mit ebenso erstaunlichem Mangel an Sachkenntnis gegen Martersteigs Tätigkeit. Während sich aber früher die Opposition im Theater selbst lärmend zeigte, macht sie sich diesmal andersartig bemerkbar: man muß von einer plötzlichen Theatrophobie des Publikums sprechen.

Das Publikum lehnt es von vornherein ab, das Schauspiel zu besuchen. Selbst das kleine Alte Theater, in dem meist die Schauspielvorstellungen stattfinden, ist schon bei Premieren nur zur Hälfte besetzt, von der zweiten und dritten Vorstellung an findet man im Parkett drei Reihen Menschen, der Erste Rang ist leer. Eine sehr sorgfältige und kostspielige Einstudierung von Schmidtbonns ‚Zorn des Achilles' mußte bereits nach der zweiten Aufführung für immer abgesetzt werden. Wie stark diese Abneigung der Leipziger gegen das Theater ist, zeigt die Tatsache, daß auch das einzige Operettentheater, welches augenblicklich diese über sechshunderttausend Einwohner zählende Stadt besitzt, das Neue Operettentheater, sehr schwach besucht ist, sodaß im vergangenen Spieljahr nur zwei Operetten einen kleinen Serienerfolg hatten (‚Der Frauenfresser' und ‚Alt Wien'). Bevor die Stadt dies Operettentheater pachtete, spielten in Leipzig zwei Operetten: die Hartmannsche und die städtische, und beide erzielten starken Besuch und guten Gewinn. Man erkennt also: das Publikum sträubt sich nicht gegen das Theater an sich, sondern gegen den Intendanten und dessen Leistungen.

Eine Zwischenbemerkung möge den Fall noch deutlicher erhellen. Seit dem Tode Anton Hartmanns, des früheren Leiters des Schauspielhauses und des Operettentheaters (in dem jetzt die städtische Operette spielt), steht das Schauspielhaus unter der Direktion Fritz Viehwegs, dessen straffe, energische, fleißige Regieführung durchaus anzuerkennen ist. Dies bis vor kurzem

sehr heruntergewirtschaftete Theater verfolgt nun die Methode, daß es durch einige serienweise heruntergespielte Schmarren Zeit und Geld gewinnt, um eine Anzahl literarischer Vorstellungen zu ermöglichen, in denen trotz mäßigen Inszenierungsmitteln und mittleren Darstellern eine gute Gesamtleistung zu stande kommt. Dies Theater war meistens grade an den literarischen Abenden stark besucht, und man konnte zwischen Schwänken und Reißern an 62 Abenden Gerhart Hauptmann spielen (darunter ‚Die Weber' 25 Mal, ‚Gabriel Schillings Flucht' 13, ‚Biberpelz' und ‚Fuhrmann Henschel' je 12 Mal), man führte Eulenbergs Einakter 18 Mal und Molières ‚Geizigen' 7 Mal auf und durfte sich mit Eulenbergs ‚Natürlichem Vater' und Strindbergs ‚Ostern' das Verdienst besonderen Mutes erwerben. Das Schauspielhaus scheint mir recht entwicklungsfähig zu sein und sollte, da es vom Abonnentenpublikum und von der Stadtverwaltung unabhängig ist, den Leipzigern Stücke vorführen, die ihr behaglich rinnendes Blut in erregteren Umstrom versetzen. Denn es verdient notiert zu werden, daß von den Neueinstudierungen im Stadttheater des großbärtigen Biedermannes Benedix ‚Störenfried' den anhaltendsten Erfolg hatte.

Zwei weitere Kuriosa sind für spätere Theater-Historiographen unsrer Stadt aufzuzeichnen. Man wagte es, als gewaltiges Kunstwerk ein Jahrhundertfestspiel anzukündigen, das auf einer Naturbühne mit tausend Darstellern allabendlich vor viertausend Zuschauern aufgeführt werden sollte. Dies Jahrhundertfestspiel erwies sich als eine mühsame Szene zu einem Rekordkinofilm, das gesprochene Wort wirkte langweilig und karikaturhaft, als Hauptsache erschienen hundert Pferde, Schlachtenbilder, Apotheosen und qualmaufwühlendes Geschieße. Die Naturbühne wurde durch einen halb-abgestorbenen Baum markiert, sonst sah man nur elend bemalte Leinwandkulissen (unter freiem Himmel!), zwischen denen eine unbeholfene Regie lächerliche Experimente unternahm. Optimisten könnten sagen: Es ist ein Beweis für das gesunde Kunstempfinden der Leipziger, daß nach einigen Abenden niemand sich dies Spektakel ansah. So bankrottierte das Unternehmen, und hundert Berufsschauspieler wären beinahe verhungert. (Daß man den Unternehmer Klang ohne Erlaubnisschein hatte spielen lassen, daß bei der Behörde statt geforderter zwanzigtausend nur achteinhalbtausend Mark Kaution hinterlegt waren, zeigt, daß ein Reichstheatergesetz wenig Wert haben wird, wenn sich gerade die Behörden von der Befolgung der Vorschriften dispensieren.)

Ein anderes Festspiel war zum Zwölften deutschen Turnfest von der Turnerschaft bei dem jungen leipziger Dichter

Ulrich Steindorff bestellt worden. Der Ausschuß leipziger Männer hatte das Recht, dies Stück, das in achtbarer Weise eine neue Form des Festspiels erstrebt, als schlecht oder als turnerischer Gesinnung widersprechend, abzuweisen. Aber diese Männer handelten frevelhaft und als Verächter der Kunst, daß sie das Festspiel kurz vor der Aufführung als unbrauchbar dem Dichter zurückgaben, nachdem man völlige Freiheit der Form und des Inhalts zugesichert und sogar das Stück bereits gebilligt (und nur in szenischer Hinsicht ein wenig abzuändern gefordert) hatte. Man versagte dem Dichter sogar für sein Stück den garantierten Macherlohn, den man keinem Lieferanten von Jägerhemden oder Blutwürsten abzuschneiden gewagt hätte.

Dieser Fall aber ist belangvoll. Denn ein Teil der Männer, die in diesem Turnfest-Ausschuß sitzen, hat, als an der Stadtverwaltung beteiligt, auch auf die Angelegenheit des leipziger Stadttheaters wichtigen Einfluß. Und diese Verwaltungsmänner, diese kunstfremden Bürger, diese Kämpfer mit anonymen Eingesandts erschweren dem sich redlich mühenden, ernsteste Kunst liebenden Intendanten Martersteig seine qualvolle Aufgabe, drei Theater dieser Stadt in einer hemmungsreichen Uebergangszeit zu leiten, derart, daß man beinahe eine nieerlebte Katastrophe herbeigeführt hätte. Man verschwor sich, das Stadttheater zu boykottieren, andre vom Theaterbesuch abzuhalten und den Intendanten zu stürzen. Zweimal wollte man Martersteigs Ende herbeiführen, und zweimal mißlang es. Das erste Mal plante man für die Uraufführung der ‚Belinde' des durch seine leipziger Schillerrede hierorts verhaßten Eulenberg einen Theaterskandal. Aber das erregte Publikum blieb, durch die Feierlichkeit der Vorstellung eingeschüchtert, zunächst still, und schuf dann der ‚Belinde' den stärksten Schauspielerfolg des Jahres. Das zweite Mal sollte sich in der Stadtverordnetenversammlung der Zorn der Bürgerschaft gegen Martersteig austoben, als das große Defizit von fast drei Viertel Millionen für die Stadttheater zu bewilligen war. Aber Martersteig erschien selbst im Saal; die robusten, im werktätigen Leben so tüchtigen Stadtväter fürchteten seine Bildung, seine Gewandtheit; da sich kein guter Redner fand, begnügte man sich mit wenigen schüchternen Einwänden — und Martersteig sicherte sich zum zweiten Mal seine Stellung.

Man muß nun nach der Berechtigung der gegen Martersteig erhobenen Vorwürfe fragen. Es ist nicht zu leugnen: Leipzig weist das größte Defizit auf, das je ein deutsches Stadttheater erzielt hat. Doch ist zu erwägen, daß drei Theater zu-

sammen dies Defizit schufen. Es ist zu bedenken, daß Marter-steig viele Mißstände mit sich schleppt, die seine Vorgänger verursacht haben. Man muß gegen die Stadt den Vorwurf erheben, daß sie vieles dem neuen Intendanten Versprochene, so insbesondere das neu zu erbauende Schauspielhaus, schließlich nicht gewährte. Und das Publikum selbst trägt Mit-schuld an dem Defizit, weil es bewußt den Besuch des Stadt-theaters mied.

Ich beabsichtige nicht, mich als Verteidiger von Marter-steigs Taten aufzuspielen. Auch ist es nicht Edelmut, der mich an die Seite des Angegriffenen lockt. Sondern ich muß hier einiges für Marter-steig sprechen, weil eine Stadt und ihre Verwaltung die Theaterverhältnisse so verkennt, daß dem Theater selbst und damit der Kunstübung überhaupt der größte Schaden geschieht. Man vergaß, daß durch die städtische Leitung dreier Theater (bisher besaß die Stadt nur zwei Bühnen) eine neue Lage geschaffen war. Man vergaß vor allem, daß diese Jahre nur eine Uebergangszeit sind, deren Wirkungen sich erst später zeigen können. Marter-steig hatte ein neues Ensemble zu schaffen. Jeder weiß, daß diese Aufgabe an einem großen Theater, das verhältnismäßig niedrige Gagen zahlt, sehr schwer ist, ins-besondere da die wenigen in Betracht kommenden Kräfte durch Kontrakte an andre Bühnen gebunden sind. Marter-steig ver-suchte die Aufgabe so zu lösen, daß er Anfänger und Neu-linge engagierte. Dieser Versuch mißglückte. Unter den Schau-spielerinnen trat keine hervor, die ein Stück hätte tragen können. Da einige Damen bereits wieder entlassen sind, wäre es zweck-los, ein nachträgliches Strafgericht zu veranstalten. Von den Gebliebenen sei gesagt, daß Fräulein Dalldorf über ein aus-gezeichnetes mimisch-komisches Talent verfügt, daß Marya Leiko eine entwicklungsfähige blonde Begabung ist, und daß Fräu-lein Hartmann für robustere, Fräulein Linden für leichtere Rollen gut zu verwenden ist. Die Tatsache, daß keine einzige aus-reichend starke Kraft für das große Drama zur Verfügung stand, bezeichnet den Hauptfehler der Intendanz. Es muß, als charakte-ristisch, gesagt werden, daß für die erfolgreichste Uraufführung ‚Belinde' Adele Doré aus Hamburg als Gast herangezogen wurde, daß man in Thomas ‚Maria Magdalene' die Titelrolle mit der vortrefflichen Operettenkraft Frau Retty-Großmüller be-setzte, und daß der ‚Professor Bernhardi' deshalb die höchste Auf-führungsziffer erreichte, weil das Stück keine Frauenrolle enthält.

Der stärkste Darsteller, der seit Jahren in Leipzig spielt, ist Bruno Decarli. Edelstes Komödiantentum, durch Ueberlegt-heit kultiviert, offenbart sich. Außergewöhnliche Kunst der Maske

einigt sich mit der Fähigkeit, starke Charaktere stark zu umreißen. Decarli wird bald am berliner Lessingtheater wirken, und sein jugendlicher Gegenspieler Jacob Feldhammer wird schon früher die leipziger Bühne verlassen. Damit verliert Leipzig seine beiden einzigen überdurchschnittlichen Schauspieler. Feldhammer zeigt noch immer zu viel Möglichkeiten und zu wenig Erfüllungen; es muß sich bald erweisen, ob eigene mangelnde Arbeitsfähigkeit oder Unenergie der ihn leitenden Hand die Ungleichheit der Leistungen dieses begabten und intelligenten Jünglings verschuldet. Es wäre noch an die bisweilen ermattende, oft Subtilstes zeichnende Reife des Charakterspielers Walter, an den jungen, beweglichen Reimers und an den vielverwendbaren Mamelok zu erinnern.

Die Oper wurde niemals von den Leipzigern vernachlässigt; die Oper (und das Konzert) ist dem Leben auch des kleinen Bürgers notwendig wie Mittagsschlaf und Sonntagsspaziergang. Und so hat selbst in dieser Zeit die Oper prozentualiter den stärksten Besuch zu verzeichnen, trotzdem auch das Opernensemble starke Lücken zeigt, trotzdem durch Urlaubsreisen der ersten Kräfte, wie überall, Tenor-, Bariton- und Dirigentennöte herrschen. So oft allerdings Otto Lohse dirigiert, rollen sich die Opern bombensicher mit Wucht und Kraft ab; dieser Gewaltmensch zwingt Orchester und Sänger zu höchster Leistung. Sobald er fehlt, herrscht Unsicherheit, Temperamentlosigkeit. Mit Sängern wie Urlus, Kase, Schroth, Kunze, mit den Damen Sanden, Rüsche-Endorf, Nigrini, Merrem (hoffnungsvoll erscheinen mir die Herren Klein und Klinghammer sowie Elisabeth Bartsch) hat Leipzig vielleicht immer noch das beste städtische Opernensemble. Der neue Opern-Oberregisseur Ernst Lert zeigte, daß er ein durchgebildeter, einfallsreicher Theatermann ist, dem vorläufig (es mangelt die Uebung) noch manches ins Uebertriebene gerät. Aber wären diese Neu-Inszenierungen noch verwirrter ausgefallen, so müßte man doch anerkennen, daß die Erstaufführungen von Bierbaum-Thuilles ‚Lobetanz', von Schrekers ‚Fernem Klang', von Pfitzners ‚Rose vom Liebesgarten', von der Berliozschen Spieloper ‚Beatrice und Benedikt' sehr dankenswert waren, weil kaum eine andre Bühne sich an diese Opern wagt. Die einzige Opern-Uraufführung dieses Jahres ‚Der Schneider von Malta' hingegen erwies sich als ein schwächliches, nicht lebensfähiges Werk.

Den Regisseur Martersteig haben in Leipzig einerseits die schlimmen Bühnenverhältnisse, andrerseits das ungenügende Schauspielensemble gehindert, sich zu entfalten. Bisher offenbarte sich in seinen Inszenierungen hauptsächlich das Stimmung-

hafte, das Bildmäßige, die Massenszenen. Es muß nun das Traurige gesagt sein, daß außer Martersteig selbst niemand am leipziger Schauspiel wirkt, der Regie zu führen versteht. Es wird Martersteig schwer werden, einen jungen, selbständigen Regisseur neben sich zu dulden, aber dieser Regisseur wird die einzige Gewähr dafür bieten, daß der Durchschnitt der Schauspielvorstellungen wertvoller wird. Es ist unmöglich, daß der Intendant alle Aufführungen leitet; und sein Oberregisseur Winds war ein brauchbarer Schauspieler, hat sich um die Bühnengenossenschaft sehr verdient gemacht, ist unterrichtet und belesen, aber das Geschick hat es ihm versagt, jemals eine preisenswerte Regieleistung zu bewirken. Er hat die Jahre der Kraft hinter sich und wird sich daran gewöhnen müssen, seinen Platz einem Jüngeren, Sicherführenden zu überlassen.

Martersteigs Inszenierungen, unter denen ‚Florian Geyer' mit Decarli die stärkste war, einige glückliche Neuengagements wie des Berliners Kurt Stieler, der vortrefflichen ältern Heldin Schwarzer-Paschke, verheißungsvolle Ankündigungen, seine staunenswert universelle künstlerische Durchbildung, sowie sein hoffentlich durch die Opposition aufs Höchste angespannter Ehrgeiz lassen mich im Gegensatz zur allgemeinen Ansicht auf eine neue Blüte des Schauspiels in Leipzig hoffen. Ich erinnere mich der großen Rede, mit der Martersteig zu Beginn seiner Tätigkeit in der Alberthalle vor die Leipziger trat (wie vor fünfzig Jahren der große Laube) und sprach: „Es soll immer unmittelbares Leben sein, das von der Schaubühne ausgeht . . . Als ein Werkzeug der Kultur muß sie sich inmitten des Entwicklungsganges stellen, und, um die Zukunft zu heben, muß sie die Jugend sich verbünden."

Schauspieler des Lebens / von Oscar Maurus Fontana

Extensiv lebt der Schauspieler, intensiv der Mensch. Jener findet seinen Wert, seine Bestimmung in dem Aussichgehen, dieser in dem Insichgehen. Was den einen treibt, ist eine Rolle, ein Außer-sich mithin; was den andern treibt, ist eine Seele, ein In-sich. Das ist es, was diese zwei Lebenserscheinungen trennt. Menschen aber gibt es, deren Seele ist zur Rolle geworden oder ist Rolle statt Seele. Das sind die Schauspieler des Lebens. Keine Schauspieler des Theaters — deren Fortspielen ins Leben hinein ja kein Aussichgehen, sondern das

groteske Insichgehen eines Ichverlorenen darstellt — sind damit gemeint: es können Offiziere, Mediziner, Dichter, Abgeordnete, Verwaltungsräte sein und sind doch Schauspieler des Lebens. Sie leben nicht ihr Leben — sie spielen es. Das ist ihr Glück, ihre Qual, ihre Schuld.

Der Künstlermensch ist oft ein solcher Schauspieler seines Lebens. Alles Gebrochene, Wrackhafte, dann wieder Brutale, Zertretende kommt daher, weil der Zwang des Menschenlebens ist: in sich zu gehen, und er immer aus sich gehen muß. Aus den Briefen Grabbes kann man dieses Stöhnen hören. Oder was dem Maler Thomas Lawrence passierte, kann den Schauspieler des Lebens und seine Schicksale hergeben. Wie er sich in die älteste Tochter der Tragödin Mrs. Siddons verliebt, in Sally. Aber da ist dann eine jüngere da, die fünfzehnjährige Mary. Und Thomas geht von rechts nach links, liebt jetzt die Schwester. Und soll sie heiraten und geht von links nach rechts, will wieder Sally, die ältere. Darüber stirbt die andre, den Maler bis ins Letzte hassend und von ihrer Schwester verlangend, sie solle nie Lawrence heiraten. Und noch ganz zuletzt, vor ihrem Tode, nennt sie diesen Gentleman, der nur im Halbgeflüster konversieren konnte, einen Wortbrüchigen, beschuldigt ihn der Unterschlagung ihrer Briefe. Wortbruch und Unterschlagung — was waren das für fremde Worte einem Lawrence! Er war wirklich ein Kavalier, aber der Schauspieler des Lebens, den eine Rolle trieb, den eine Rolle zweiflerisch und schuldig werden ließ. Rührendster Zug dieser Schauspielerei: Als Mary tot war, da trug er von diesem Tage an stets Trauer und siegelte seine Briefe schwarz. Ein Schauspieler, aber nicht in dem Sinne, wie der Bürger von manchem sagt: „ein Komödiant" und damit einen Lügner meint. Denn das ist eben die Tragik dieser Lebensschauspieler, daß sie immer wahr sind, aus ihrem Letzten heraus. Aber dieses Letzte ist eine Rolle und sollte eine Seele sein, und darum wird ihr Leben Schein, und sie stehen davor bestürzt und ohne Fassung.

Daß der Künstlermensch oft ein Schauspieler des Lebens ist, hat seinen Grund in Kräften der Kunst und des Menschentums, die sich verwirrt haben, ineinandergeraten sind — ein Verhängnis des Künstlertums. Aber die vielen, die heute ihr Leben spielen, sind keine Künstler, sondern haben im Leihhaus dieser Zeit ihre Seele versetzt und dafür Bargeld: Eine Rolle erhalten. Sie kommen hoch, sie haben Laufbahnen, werden Streber und Egoisten genannt und sind Schauspieler des Lebens. Sehr viele sind um uns, und die Menschen sind selten wie die Seelen geworden.

Wer darum den Schauspieler des Lebens formen will, wird unsre Zeit mitformen müssen — weil der Schauspieler des Lebens (vom Künstlermenschen abgesehen) Abbild unsrer Zeit ist. Er wird demnach einen Roman schreiben müssen. Das ist geschehen. Ottomar Enking hat das in dem schönen ‚Momm Lebensknecht', der aber andres will, angebissen, und nun hat eine Frau, Henriette Riemann, es ganz verschluckt in dem Roman ‚Pierrot im Schnee' (bei Erich Reiß). Der Schauspieler des Lebens hat einen Namen bekommen: Pierrot. „Sie arbeiten mit Macht auf Situationen hin, die Ihnen begehrenswert scheinen, und wenn die Höhe erreicht ist, dann sehen Sie irgendwo im Wolkenkuckucksheim einen andern Gipfel, und die Gegenwart findet Sie blind und taub", sagt ihm, Pierrot, irgendeiner. Und eine schreibt ihm den Epilog seines Lebens: „Dein aber ist der Unglaube, und dem Ungläubigen kann kein Freund sich offenbaren. Dein ist die Unrast, und in eines Rastlosen Hause läßt keiner sich nieder. Untreu Dir selber, untreu den andern, bist Du ein armseliger Jäger." Respektabel und gefährlich ist dieser Roman in seiner zu Glatteis gefrorenen Klugheit, darauf Schlittschuhläufer schöne Bogen ziehen. Ein Schneetheater des Lebens. Fast groß ist aber dieses: Da Pierrot, der sein Leben lang immer aus sich ging, endlich in sich gehen will, ist er im Schnee, tief im Schnee, und sein Leben ist verwirkt. Zum tragenden Symbol wird dies. Arme Narren in Pierrot möchte man danach die Schauspieler des Lebens nennen.

Der Impresario / von Paul Frank

Er hat schwarzes, glänzendes, gekräuseltes Haar; wenn man näher zusieht, merkt man, daß diese drei Eigenschaften sich mühselig behaupten und ihr Dasein Färbmittel, Pomade und Brennschere verdanken. Auch das Auge ist schwarz, aber jugendlich-feurig funkelnd. Man würde ihn für einen Südfranzosen halten, oder für einen Italiener. Dem widerspricht der englisch klingende Name. Seine Sprachkenntnisse sind respektabel: er radebricht in mindestens fünf Zungen. Ueberall stört ein eigentümlicher Akzent, so daß man endlich erraten zu haben glaubt: ein Magyare. Bis endlich der Augenblick eintritt, der den Schleier des Geheimnisses erbarmungslos lüftet — der Augenblick, wo der Impresario über die Konkurrenz spricht: „Ce pauvre garçon? Nebbich!" Da ist dann jeder Zweifel beseitigt.

Außerdem ist der Impresario gewöhnlich irgend ein Rat. Der Titel ist ihm in einem Ländchen verliehen worden, das

auf einer Generalstabskarte zwar mit großen Schwierigkeiten, aber bei einiger Ausdauer doch gefunden werden kann. Das Ländchen verschweigt die Visitenkarte. Der Impresario ist ferner Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften von Costarica. Das äußere Zeichen dieser Würde weiß er in dreierlei Gestalt zu tragen: als Rosette für den Alltag; en miniature, am Kettchen, für die evening-dress; als Stern am roten Bande auf dem Frackhemd unterhalb der Kravatte. Zum Inventar des Impresarios gehört auch der stattliche Pelz; ein Stück von seltenem Wert, seinem Besitzer Ansehen und Würde verleihend. Er trennt sich daher nur ungern von diesem Kleidungsstück und haßt die wärmere Jahreszeit.

Der Impresario ist ein weitgereister Mann; er kennt die fünf Weltteile und seine Bewohner. Nichts Menschliches ist ihm fremd, nichts kann ihn noch überraschen. Es seien denn die erhöhten Gagen-Ansprüche seines Klienten. Er hat schon alles erlebt. In den langen Jahren, da er der Kunst dient, und früher, da er noch in bedrucktem Kattun die Länder kreuzte. Kein Saal ist ihm ausverkauft, kein Parkett besetzt genug. Er hat ein kleines, saffiangebundenes Notizbüchlein, in dem nicht ein Buchstabe aufgeschrieben steht. Aber er holt es immer hervor, wenn es eine plötzliche Beweisführung erfordert. Er blättert in den leeren, schneeweißen, sacht blau liniierten Seiten und ruft dann: „Hier stehts . . . ich wußt' es ja . . . der vierte November 1892, Tomaso Balbini, Arienabend in San Francisco . . . Die Orgelgalerie stürzte ins Parterre hinab . . . 451 Tote . . . 765 Schwerverletzte . . . Das nenn' ich ein ausverkauftes Haus, my old boy . . . .!"

Er ist einer der wichtigsten Faktoren im modernen Leben: Was die Kunst ihm verdankt, das geht auf keine Kuhhaut. Er hat den blutjungen Kainz in Sankt Pölten gesehen. Vier Minuten weilte der damals ganz unbekannte Schauspieler auf der Bühne; in eine Landsknechtuniform gesteckt, stand er vier Minuten lang, ohne den Mund aufzumachen, in einer Reihe andrer Statisten. Damals hat er Kainz entdeckt; ohne daß er ihn einen Ton reden gehört, wußte er, daß dieser Schauspieler mit der süßesten Stimme begabt sei. Das ist eben der berühmte Blick. Erkennen, ob einer talentiert ist, ohne daß er eine große Rolle spielt. Darauf kommts an. Denn das ist keine Kunst, zu sagen, der Hamlet ist gut, der zweite Hamlet ist schlecht. Das trifft sogar ein Theaterkritiker.

Legion sind die Namen derer, die er aus dem Dunkel der Verkanntheit ins Licht des Ruhms gezerrt. Mit welchen Schwierigkeiten war das in den meisten Fällen verbunden,

welche Opfer hat es gekostet! An Zeit, Geld, Gesundheit. Das böse Publikum, wenn es sich eine Sache in den Kopf setzt und nicht mitgehen will! Wie lange es dauert, bis es sich einen neuen Mann einreden läßt! Der elende Konservatismus, der die Welt beherrscht! Diese instinktive Feindschaft gegen alle Revolutionäre der Kunst! Aber man muß eben das Banner der Kunst hochhalten, darf nicht verzagen und sich nicht vom Geschmack der Menge — pfui Teufel — verderben lassen. Man muß ausharren und lieber Schaden erleiden, ehe man seine Ideale fallen läßt. Denn was wäre diese Erde ohne Ideale... Wenn man dann die Kehrseite der Medaille betrachtet, auf der die Dankbarkeit der Künstler verzeichnet steht — du lieber Gott! Das ist ein Kapitel für sich. Keines von den allerlustigsten. Wenn man erzählen wollte. Wenn das Saffianbüchlein nicht so diskret, so absolut zuverlässig wäre. Geschichten, die man nicht für möglich halten sollte. Leute, denen jetzt jeder Ton mit Gold aufgewogen wird, die heute in Amerika ein Konzert nicht unter dreitausend Dollars abschließen — die bleiben durch mehr als zehn Jahre die Provision für eine Tournee durch die böhmischen Kurorte schuldig, die für sie damals die sichere Rettung vom Hungertod bedeutete. Wer, glauben Sie, hat Caruso gemacht, wer hat ihn, da er noch ganz schlank und nicht glatt rasiert war, auf einem Spaziergang nach San Giovanni a Carbonara in Neapel hinter einem Bündel Wäsche singen gehört? Irgend ein bekanntes Volkslied.. Wer? Zwei Jahre später war er ein Stern. Und heute... Fragen Sie ihn, ob er sich noch an jene Tage erinnert. Er wird nicht mit der Wimper zucken. So sind sie alle. Aber das macht nichts. Es gibt ein Bewußtsein, daß man eine schöne Tat getan, daß man der Kunst gedient und die Menschheit reicher gemacht hat.

Und dabei klimpert des Impresarios Hand mit den Münzen in der Hosentasche. Im nächsten Augenblick knöpft er den Pelz zu, bis ganz hinauf zum Halse, und holt aus der Tasche, die angefüllt ist mit Journalen und Programmheften, seine Handschuhe hervor. Gelbe Handschuhe, die schwarz tambouriert sind. Er lüftet den Zylinder. „Quel métier..." lächelt er resigniert. „Ich muß in die Redaktionen... Die Herren sehen das gerne.. Sie nehmen einem so leicht etwas übel... So muß man immer für andre sorgen... Damit jener gut behandelt wird... Uebrigens ein Künstler ersten Ranges... Sie kommen doch heute Abend?... Ich will sehen, was sich machen läßt... Vielleicht bringe ich Sie, als Billeteur verkleidet, noch im Saale unter... A rivederci..."

Antworten

M. W., Berlin SW. 68. Nächsten Winter wird Ihnen etwas blühen! Reinhardts erste Films kommen heraus, und Winterstein spielt und die Triesch die Anna Karenina und Biensfeldt und die Höflich und die Wiesenthals und alle. Und wenn Sie wissen wollen, wohin das führt — zu nichts. Denn die Kapitalisten werden sehr bald heraushaben, daß es nicht lohnt, so viel Geld für einen Regisseur und richtige Mimen auszugeben — weil es nie hereinkommt. Oder die Kinos müßten die Preise entsprechend erhöhen, und das wäre für ihre Zwecke falsch, nämlich das sicherste Mittel, die Leute wieder ins Theater zu treiben.

Erna E. Wenn Sie es wünschen, drucke ich gern aus dem Berliner Lokalanzeiger diese Stelle ab: „Die öffentlichen Konzerte am hundertsten Geburtstage Richard Wagners waren eine glückliche Idee zur weiteren Popularisierung seiner Musik, und wenn statt der erwarteten Zehntausende nur einige Hundert standhielten, so lag das wohl nicht an den Menschen, sondern an den Kapellmeistern, respektive an der unpraktischen Aufstellung der mitwirkenden Spielleute, die, in Kreisform stehend, sich gegenseitig anblieſen, sodaß eine Fernwirkung auf die großen Plätze ausgeschlossen war, und da Wagner nicht nur geräuschvolle Musik geschrieben . . .“

H. U. Sie fragen, warum hier fortwährend „hämisch“ glossiert wird, was Schmutziane der Presse von sich geben. Man sollte sie schon endlich lassen: es genüge doch, daß man hier anders sei. Es genügt nicht. Man kann nicht oft genug zeigen: Aus diesem Jauchefaß trinken Millionen und Millionen! das sind eure Quellen! das erquickt euch! das erhält euch! Es geht ein bekämpfenswertes Ruhebedürfnis durch diese flaue und maue Zeit: nur nicht absprechen, nur nicht immer rot ankreiden, sondern lieber „positive Arbeit“ leisten. Dieses Wort bedeutet: Alles vergessen, alles verleugnen, in den paar Momenten, wo es auf uns ankommt, ängstlich das Maul halten, weil alle schlafen wollen, und weil es bequem ist, wundervoll bequem. So slavisch sind wir noch nicht. Denn was die falschen Könige auf ihren Thronen hält, das ist ja eben dies: das faule Schweigen.

Dr. Hans G., Kaiser-Allee. Dank für das Büchlein. Natürlich ist es von einem Geisteskranken, und der Professor Freud in Wien würde uns schon darüber aufklären, wie einer dazu kommt, „Das Erotische in Goethes ‚Faust‘“ zu untersuchen. Im Vorwort steht: „Für die durchaus sittliche Haltung des Verfassers bei einer gewiß delikaten Angelegenheit sprechen folgende Tatsachen: 1....., 2. die wiederholten moralischen Bedenken, 3. die spärliche Anwendung des Textes, um dem Sinneskitzel vorzubeugen.“ Es handelt sich um Goethes Text. Aber obgleich man Seiten mit Zitaten füllen könnte, wie der Mensch hinter jedem Wort einen komplizierten medizinischen Gegenstand und Vorgang wittert — wichtig ist doch nur: dieses Zeugs eines Unzurechnungsfähigen hat ebensoviel Wert wie die ernst genommenen Arbeiten unsrer Philologen, die den Goethe auf ihre Art zerlegen. Die Art ist reinlicher, weiter nichts.

Dr. T..... Aber wenn Sie sich für die deutsche Sprache interessieren, dann kaufen Sie sich: ‚Vom papiernen Stil‘ von Otto

Schroeder, ein Lieblingsbuch meiner Jugend. Da steht mancherlei für Sie drin, über Beziehungen zwischen Rede und „Schreibe", eine schöne Untersuchung über den Hiatus und vor allem: Der große Papierne. Nicht Stil — sondern dieses Ding als Fabelwesen gedacht, das Sprachen auffrißt, in Tinte ersäuft. Gleich der erste Abschnitt wird Sie aufhorchen machen: oft ist es, als höre man das Herz der Sprache klopfen, und ein paar Mal werden Sie an Morgensterns ‚Galgenlieder' denken, die dasselbe wie Schroeder sagen, nur launig. Lesen Sie, und lernen Sie viel daraus.

E. Th., München. Nein, da ist auf meine Hülfe nicht zu rechnen. Josef Hofmiller, der Mitarbeiter der Süddeutschen Monatshefte, der Autor zweier Bücher, die gesammelte Essais enthalten: ‚Versuche' und ‚Zeitgenossen' — dieser Hofmiller ist, wie ich im Gegensatz zu Ihnen meine, durchaus zu bejahen, durchaus zu loben. Warum denn nicht? Weil er auf Wedekind schimpft und Hauptmann tadelt? Aber bei Hauptmann hat er oft recht, und für Wedekind fehlt ihm die Ader. Dagegen seine Aufsätze über Maeterlinck, über Busch, über den ‚Tod in Venedig' schreibt ihm so leicht keiner nach. Wider den Mann würde ich, wenn er die berliner Wintercampagnen mitmachte, vielleicht manchmal polemisieren; aber er ist so ruhig, so gescheit, so gebildet, so klar und so mutig, daß man jede Zeile von ihm lesen muß. Es kommt für die Bewertung eines Kritikers nie darauf an, daß man seiner Meinung ist. Eine gute Kritik mit einem falschen Resultat ist immer besser als eine schlechte Kritik mit einem richtigen Resultat. Hauptmann loben ist nicht schwer, Hauptmann tadeln aber sehr.

Kino / von Ignaz

Wird Gustav, der Commis, entlassen?
Seit einer halben Stunde weiß ichs nicht...
Die greise Mutter löffelt, was sie kricht,
aus dicken Untertassen.

Nun kommt der Chef! Mit schüttern Bartkoteletten
und einem Mimenmund und uhrgeschmücktem Bauch...
Dumpf buchstabiert das Publikum: „Nee-ü-ber-Ihnen-a-ber-auch.."
Da gibt es nichts zu retten!

Da stehen Mutter, Tochter, Hund und Chef um seine Leiche!
Nun aber steigt auf einer Geige jählings himmelan
ein Lauf, der seinerseits im Baß begann...
Die nöchste Nummer: ‚Jakob auf der Eiche'.

Humor! Man lacht! Wes Auge blieb da trocken?!
Die Hose — denken Sie! — zer-hi-zerriß!!
Vergessen ist die Tränenkümmernis
und jene Totenglocken...

Doch jetzt erblick ich einen Fürsten oben,
der weiht mit seinem Helmbusch etwas ein —
ja, sollt' dies wirklich Herzog Albrecht sein?
Und kurz und gut: Hier fühl ich mich erhoben!

Rundschau

Die Dramaturgie der Massen

Da das Theater eine Kunst ist, die nur, paradox genug, durch die innigste Anteilnahme einer Massenpsyche zustande kommt, mag sie aus zweihundert oder fünftausend Komponenten bestehen, so ist es ausgemacht, daß der Theaterkünstler vom König bis zum Kärrner, vom Dramatiker also bis zum Statisten sich als Meister und zugleich Werkzeug der Massenempfindung fühlt. Seine Himmelslust und Tragik liegt in diesem Paradoxon beschlossen. Der geheime Mitspieler ‚Masse' wird denn auch von Anbeginn jeder theatralischen Lebensäußerung zum offenbaren Mitspieler, der auf die Bühne steigt und im griechischen Drama als Chor seine erste, früheste Vollendung erreicht und, nach A. W. Schlegels Wort, den idealen Zuschauer abgibt, der seinen Anteil an der Handlung im Dafür oder Dawider kundgibt. Bei den hierarchischen Volksfestspielen des Mittelalters wie der Neuzeit tritt das Lebenselement der Bühnenkunst in roher Form als Schmuck und Füllsel der Szene auf; im romanischen Sprachgebiet kommt das spanische Drama wie die tragédie classique aus, ohne den Massen unmittelbaren schauspielerischen Anteil zu verleihen; auf germanischem Boden aber, wo die Gegensätze von Individuum und Masse brennend empfunden werden, schaffen Shakespeare und Schiller die klassischen Vorbilder moderner dramatischer Massenschilderung und Massentechnik. In unsern Tagen, wo das soziale Drama die Masse nur in individuellen Vertretern auf die Bühne bringt, gibt Max Reinhardt mit seinen Zirkusinszenierungen das Zeugnis der starken Sehnsucht des Theaters nach der Großartigkeit und erschütternden Wucht der szenischen Massen-Rhythmik.

Unter den starken Eindrücken, die von Reinhardts Inszenierungen ausgingen, ist das Buch Walter Lohmeyers entstanden: ‚Die Dramaturgie der Massen' (bei Schuster & Loeffler in Berlin). Hier wird die garnicht uninteressante Entwicklung des chorischen Elements auf der deutschen Bühne als Ergänzung zu einer Geschichte des Dramas und des Theaters in Deutschland dargelegt. Das ausländische Drama berücksichtigt Lohmeyer nur insoweit, als es auf der deutschen Bühne heimisch ist, und da nichts bedeutungsvolles Fremdes an uns vorübergegangen ist, ohne gründlich „eingebildet" zu werden, so ist es denn Shakespeares Muster, das Goethe, Schiller, Grabbe aufnehmen und vollenden. Shakespeare und Goethe, die Verächter der Masse, zeigen sie nie als Träger, sondern nur als Echo der Handlung und als Kontrast zu den handelnden Persönlichkeiten: sie benutzen —

Shakespeare schematisch, Goethe individualisierend — ihre Schilderung dazu, das geschichtliche Bild zu vervollständigen. Schiller mit der geschickten Hand des Theatermannes und der Leidenschaft des Sozial-Ethikers adelt die Masse auf dem Theater und erhebt schließlich im ‚Tell' die Volks-Persönlichkeit zum Helden des Dramas, neben Shakespeare das zweite Vorbild stellend, das weder Grabbes monumentale Phantasie, noch Gerhart Hauptmanns feine Zeichnerkunst an Wirkung übertreffen. Die Bühne freilich bleibt diesen genialen Schöpfungen und denen ihrer Abkömmlinge, Kleist und Hebbel, lange die ebenbürtige Regieschöpfung schuldig, bis die Meininger und Reinhardt die unerhörte Ausdrucksfähigkeit und hinreißende Dynamik der Massenkunst offenbaren und die szenischen Vorbilder schaffen, die allerdings in dem schändlichen Chorbetrieb unsrer Theater wirkungslos bleiben.

Mit geschultem aesthetischen Verständnis und praktischen Blick sucht Lohmeyer den Problemen und Formulierungen seines Themas nahe zu kommen, und je mehr er in die Gegenwart vordringt, desto erfreulicher verliert seine Darstellung ihren akademischen Charakter, wird belebter, bietet dem Theaterfachmann, dem Regisseur, durch die anschauliche Schilderung dessen, was war, nützliche Anregung. Er hätte freilich das tote Interesse an dem Statistenaufgebot der Ritterdramatiker des achtzehnten Jahrhunderts, der Epigonentechnik des neunzehnten stärker unterdrücken können und die bühnentechnische Entwicklung der Masseninszenierung des neunzehnten Jahrhunderts von Schiller bis Reinhardt klarer herausarbeiten sollen.

Max Adam

Kainz und Matkowsky

Julius Bab wollte in einem Buch von knapp hundert Seiten (das bei Oesterheld & Co. erschienen ist) „in das Wesen dieser beiden großen, repräsentativen und repräsentativ unterschiedenen Menschen auf mannigfachen Wegen hineinführen". Aber er führte hier nicht nur hinein, sondern legte auch ihrer beider Wesen scharf unterscheidend bloß; und nicht nur das Unterscheidende zwischen beiden zeigte er auf, sondern auch das Verbindende: ihrer beider großes Schauspielertum.

Dies Buch bleibt nicht (wie die meisten dieser Art) im Anekdotischen stecken. Denn wo die anekdotische Wahrheit des Lebens nicht ausreichte, da ließ Bab an ihre Stelle die höhere dichterische Wahrheit treten: wie in jenen beiden wunderbar sinnbildlichen Auktionsphantasien über ‚Kainzens Nachlaß' und ‚Matkowskys Erbe'. Während sich um Kainzens Nachlaß von der Phantasie geschaffene Enthusiasten drängen, um begeistert den Dingen, die allen irdisch-materiellen Wert verloren haben, die Werte zu verleihen, die jeder in sich trägt — drängten sich um Matkowskys Nachlaß ganz unenthusiastische Privatiers, alte Trödlerinnen, Bibliophilen und Backfische, das ganze brutale Leben. Denn Matkowsky hatte

einen vom Subjekt des Betrachtens und von der Zeit unabhängigen Wert; darum spricht Bab bei Kainz nur von einem Nachlaß, bei Matkowsky aber von einem Erbe. Kainz war vieldeutig unfaßbar wie der reine Geist, Matkowsky vieldeutig faßbar wie das irdische Leben. Kainzens Geist reizte zu Aussprache und Widerspruch, vor Matkowskys Lebendigkeit staunte man nur. Kainz-Mephisto, Matkowsky-Faust: welche vollkommen erdachte — leider nur erdachte Theater-Vorstellung!

Alles dies weiß ich, seit ich Julius Babs Buch gelesen habe. Ich habe Matkowsky nie gesehen; sähe ich ihn aber heute als Othello — mich dünkte doch, als hätte ich ihn schon gesehen. Denn ich habe ein vollkommenes Bild von Matkowskys Othello in mir, mit Geste, Maske, Rhythmus, Ton und Bewegung — seit ich Julius Babs Buch ‚Kainz und Matkowsky' gelesen habe.

Edgar Byk

Der Klavierauszug

Irgend etwas muß der Mensch in der Hand haben. Stock, Schirm, Fächer und Chapeau-Claque haben ihr Dasein neben Zweckmäßigkeitsgründen diesem ehernen Gesetz des Lebens zu danken. Auch der Klavierauszug, seit er nicht mehr in dem riesigen Großquarto erscheint, wie wir ihn noch bei unserm alten Musikdirektor gesehen haben, ist ein beliebter Beschäftigungsgegenstand in unsern Konzerten geworden.

Also man hat erstens etwas in der Hand, zweitens aber kann man mit dem Klavierauszug beweisen, daß man grundmusikalisch ist, ohne daß seinem erbittertsten Gegner der Gegenbeweis möglich wäre. Dieser Gegner muß bersten; es glaubt ihm doch niemand. Spielen kann ich das krause Zeugs natürlich nicht, habe ich ja auch garnicht nötig, da ich es so gut lesen kann. Der Herr, der neben mir saß, kanns bezeugen: habe ich ein einziges Mal falsch umgeblättert? Der Notenstecher steckt ja mit mir unter einer Decke: eben ein Solo, nun umblättern; Fuge: Sopran, Alt, Tenor und Baß; am Ende der Seite Schluß der Fuge und Anfang des Sopran-Rezitativs.

Schlimmer sieht es schon aus, wenn es dem Stecher nicht gelungen ist, am Ende der Seite eine markante Stelle anzubringen; dann muß ich Versunkenheit spielen, warte das Ende der klapprigen Fuge ab und blättre, wenn der Solotenorist aufsteht, zur nächsten Arie um. Hier kann ich dann ganz genau mitlesen — ich darf nur nicht den Text aus den Augen verlieren. Bei bösen Dirigenten, die Kürzungen vornehmen, und rücksichtslosen Komponisten, die eine längere Arie über den Text von sechs Bibelworten schreiben, kann es mir allerdings passieren, daß ich immer noch jede Note in der Mitte der Arie — vielmehr jedes Wort — anstarre, wenn der Mann mit dem Tenor schon den Schlußtriller singt. Darum heißt es auch hier: Vorsicht!

Außerordentlich reizvoll wirkt es, wenn ich voller Kunstbegeisterung und Hingerissenheit in dem Glücksgefühl, die

Stelle doch einmal genau abgepaßt zu haben, mit einem genialen Schwunge das Blatt herumwerfe, im Unisono mit allen Besitzern der Edition Peters — während mein Breitkopf & Härtel an andrer Stelle, gleichfalls „volti subito", blättert. Jedenfalls hält mich das fortwährende Umblättern, die Bewegung der Hand und die Lektüre des Textes frisch; ich habe viel weniger mit dem Gähnen zu kämpfen als mein armer Nachbar, der ohne Klavierauszug doch nicht sehen kann, wieviel Seiten-Minuten noch herunterzuarbeiten sind, bevor des Kunstabends zweiter und besserer Teil beginnt und mich der Tempel von Siechen oder Kempinski aufnimmt. Franz Ziller

Operette in München

Die Operette ohne Musik heißt: Münchener Künstlertheater, die mit Musik: Mikado. Die mit Musik wäre vorzuziehen, wenn sie nicht in der ohne Musik ganz mittelmäßig gespielt und gesungen würde. Franz Zavrel, der Regisseur, tut sich etwas darauf zugute, Einfälle gehabt zu haben. Es wird in München, wie ein süßes Geheimnis, herumerzählt: Franz Zavrel habe Einfälle gehabt und die Operette durch sie bereichert. Man merkt es ihr auch wirklich an: sie wirkt trotz Pallenberg und der Massary wie ein künstlich erzeugter Hohlraum, den das Publikum mit seinen Witzen über die Aufführung auszufüllen hat. Ich glaube, sogar Georg Fuchs, der neben Zavrel als Direktor zeichnet, wird plötzlich in freiwillig komischem Sinn produktiv, wenn er diese Aufführung ansieht. Das hat man seiner Reformwut auch nicht an der Wiege gesungen, daß sie so würde zu Grabe getragen werden.

Die Operette Münchener Künstlertheater hat ihre tollen Nuancen. Wo ist eine Komik von diesem Format sonst zu finden: ein Theater wird gegründet um die deutsche Bühne zu reformieren, und sinkt dann zur Ausstattungs-, Virtuosen- und Operettenbühne herab, ohne daß der Männerstolz der Gründer darunter leidet. Im Gegenteil, er läßt sich — aus Menschenliebe sei es hier zitiert! — im Programmheft also vernehmen: „Die heurige Spielzeit des Künstlertheaters soll in ihren Absichten unmittelbar anknüpfen an die des Eröffnungsjahres 1908, insofern man versuchen will, die damals gewonnenen Grundsätze nach einer ganz bestimmten Richtung hin folgerichtig anzuwenden. Es gilt, die besondern künstlerischen Prinzipien und Mittel, die von unserm kleinen Theater ihren Ausgang genommen und inzwischen eine nicht mehr wegzuleugnende Umwälzung in Dingen des szenischen Geschmacks entrollt haben, nun auch auf die moderne dramatische Produktion auszudehnen; und zwar auf den Zweig der modernen Produktion, der, obenhin betrachtet, dem Künstlertheater am fernsten zu liegen scheint: dem literarischen." Dazu wäre jeder Kommentar überflüssig, wenn man der Vollständigkeit des grotesken Bildes zuliebe nicht doch anmerken müßte, daß Wede-

kinds ‚Lulu', ferner ein dilettantisches Machwerk, ein grobdrähtiges Problemstück und ‚Antonius und Cleopatra', das, wie die drei andern Stücke, eine Paraderolle für Frau Durieux enthält, aufgeführt wurden.

Gegen diese Kunstoperette kann allerdings keine Operettenkunst aufkommen, auch wenn sie unbehindert wäre von Herrn Zavrels Einfällen. In der Tat wird das Künstlertheater nur noch von einem Rudel durchreisender Sachsen und von der münchner Kritik ernst genommen. Wir andern lachen.

Xaver

Tagebuch

Die Réjane in der Reichenbergerstraße

Da gaben sie neulich im Luisentheater zu Berlin ‚Zaza'. Das Theater liegt in der Reichenbergerstraße, und die Aufführung war entsprechend: die Tsatsa (denn so sprachen sie es aus) hatte eine knallrote Perücke aufgestülpt bekommen, aber von Paris war trotzdem nicht viel zu bemerken. Sie grinste ständig, weil ihr die Tragik lächerlich vorkam, die zu mimen sie engagiert war; sie lärmte und war laut und noch absichtlich gewöhnlich — man kann sich also einen Begriff machen. Der Uebersetzer hatte es an nichts fehlen lassen; „Nu schteh ick da wie Maxe vor't Flaumenmus!" sagte sie einmal, und es ist nicht anzunehmen, daß das so im französischen Original zu finden ist. Gleichviel: ich kam hin, um mich ironisch zu amüsieren — aber ich habe den ganzen Abend nicht lachen können. Ich habe auf die Bühne gestarrt, denn dort spielte garnicht Fräulein Otty Severa, dort spielte etwas andres.

Ich wußte: das ist eine Rolle der Réjane. Und ich sah den ganzen Abend nur sie. Nur sie, die ich nie gesehen habe, und nach der ich mich so sehnte, weil sie aus Paris ist. Ich wußte nicht allzu viel von ihr. Ich kannte ihr Bild von Beardsley; auf dem ist sie strubbelköpfig abgebildet, ganz in ein stumpfes, aufreizendes Rot getaucht. An jenem Abend aber begriff ich mehr von ihr, als je zuvor. Und nun habe ich die herrlichen Sätze des verstorbenen Herman Bang über sie gelesen, und nun weiß ich, daß ich damals nicht falsch gesehen habe.

Mir erschienen alle gesprochenen Worte des Stücks wie ein Vorwand für irgend etwas andres, nicht Gesprochenes. Wenn Zaza lachte, so hatte das nichts Freudiges zu bedeuten, und wenn sie schwieg, so schrie sie.

Und das sagt Bang auch — er hat mit ihr zusammengearbeitet — und die andern (denn nun las ich alles, was ich über sie bekommen konnte), die andern sagen es auch, alle.

Zaza flog dem Geliebten zum ersten Mal in die Arme: und wir erschauern. Denn da SJE es darstellte, muß es wie ein Alb auf dem Hause gelegen haben — das war nicht Glück, das war die Introduktion zu einem Schicksal, und keinem erfreulichen. Und wenn sie jubelnd auf die Bühne stürzte, auf die imaginäre Bühne, die man sich hinter der richtigen zu denken hatte, und an der sie als Sängerin

fungierte; wie sie da davon läuft, gleich wird sie wieder da sein, die Probe währt ja nicht lange, und ihr Geliebter wartet; und wie sie ihr Stichwort schreit, übermütig, jauchzend: „Wer zeigt mir den Weeeg?!“ — da habe ich nicht geatmet, denn selbst diese Person gab noch immer einen Abglanz davon, wie das ungeheuer raffinierte Stück gewirkt haben muß, da SJE ihm ihre Menschlichkeit lieh.

Bei tausend Kleinigkeiten dachte man an sie. Aber waren das Kleinigkeiten? War nicht vielmehr jeder Hut, jeder Türgriff erfüllt von ihrem Leben? Alles spielte mit, vor allem diese bürgerlichen Zimmer (hier falsch ausgestattet) — diese nüchternen Zimmer, in denen sich jede Romantik noch romantischer ausnimmt, weil sie nicht hineinpaßt.

Und der Schluß, dieser fabelhafte Schluß, der durch seine Unsentimentalität das Aeußerste an Sentimentalität darstellt: wir atmen auf, denn schon hatten wir gefürchtet, es würde knallen, oder sonst eine peinliche Szene würde sich abspielen. Nichts davon. Sie gehen eben aus einander. . . .

Das spielt vor einem Variété, in dem die berühmt gewordene Zaza gesungen hat, unter schattigen Bäumen, und eine trübe Laterne brennt. Und es gibt eine kurze Aussprache zwischen den beiden, die natürlich zu nichts führt — es ist eben vorbei. Und wie da Zaza zu ihrem Wagen geht, und es hallt so trostlos durch die Kulissen: „Nach Haus!“ — das war doch mehr als die Entbirons, was da packte. Später habe ich bei Bang gefunden, was das war. „Die Fortsetzung, die Fortsetzung des Lebens, die Unendlichkeit der Tage, die hinter dieser Tür harrt, sobald sie sich öffnet“, schreibt er.

Wie pariserisch ist dieses Stück! Maskenhaft. Spiegelnd.

Und die Aufführung wirkte wie das Textbuch einer Oper: die Worte waren wohl da, aber die Musik fehlte. Die Musik. Die Réjane.

Schreie auf dem Boulevard

Man sollte doch aufwachen. Man sollte doch nicht dasitzen und sich übertölpeln lassen: nicht von den Jüngern, die, in hagern Armen die heilige Schale, das große Nichts umtanzen und uns einreden, sie ließen uns nur deshalb nicht heran, weil es tabu sei — so die um George; nicht von Gruppen und Grüppchen, die vermeinen, die Entwicklung aufhalten zu können, wenn sie sie ignorieren — so andre...

Wachet auf! ruft eine Stimme. Die des Herrn Schickele, der sein Paris, soweit es nicht in der ‚Freundin Lo‘ enthalten war, in diesen ‚Schreien auf dem Boulevard‘ niedergelegt hat. Ich möchte hier nicht das große Können loben, nicht das Artistische, das vielleicht auch noch andre treffen. Aber daß er dergleichen überhaupt sieht, ist Grund zur Freude. Streiks, Wahlen, Ein Mord, Jaurès — alles Dinge, die die Journalisten nur sehen, wenn sie gerade aktuell sind. Aber sie sind immer aktuell —

weil wir unter ihnen leben. Weil sie auf uns wirken, auch, wenn wir sie nicht sehen. Aber er sieht sie.

Und wie —! So ohne Verallgemeinerungen. Da ist, zum Beispiel, eine Skandalaffaire, über die die Blätter berichten. Wie fein ist da als Motiv aller Nachrichten nicht das Streben nach — sagen wir: Wahrheit erkannt, sondern die Sucht, die Konkurrenz zu schlagen. Eigentlich ohne Ironie. So en passant wird das konstatiert, durchaus in der Ordnung befunden... weiter!

Die Hochzeitsglocken der Liane de Pougy standen damals in der ‚Schaubühne', wie manche dieser Aufsätze. In allen ist das Gefühl für die große Stadt, für den Asphalt, der von Arbeitern getreten wird und von Bürgern und von uns.

Das Buch gehört in die neue Linie, die langsam wächst: Jensen, Holitscher, nun Schickele. Es wird. Es wird.

Peter Panter

Kunst und Künstler

Der Kunstbeamte ist der offizielle Vollzieher des Rachegefühls, das der gute Bürger aus seinem Beharrungsinstinkt heraus gegen den Künstler als Perspektivenveränderer hegt. Er ist ein amusischer Mensch, und seine Kunstkenntnis ist lediglich lexikographischer Natur. Wenn er sich unter das Kunstvolk mischt, geschieht das auf Grund einer gewissen Detektivbegabung und mit dem geheimen Auftrag, die Schwächen der am stärksten Neuschöpferischen auszukundschaften, damit der neue Hemmungsfeldzug gegen die Neuerer, gegen die Vorgeschrittenen wirksam einsetzen kann.

Die offizielle Wirksamkeit eines Kunstwerks wird bestimmt durch seine Klischierungsmöglichkeit im weichen gallertigen Material der Massenseele.

Gymnasialprofessoren sind die berufenen Kunstwegweiser: sie kennen ‚Das Schöne'.

Peter Hamecher

* * *

Die Nummern 32 und 33 erscheinen als Doppelnummer am 14. August

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Julius Horst und Artur Lippschitz: Fräulein Chef, Dreiaktiges Lstspl. Ahn & Simrock.

Julius Horst und Fritz Wolfgang: Luftrausch, Dreiaktiges Lstspl. Ahn & Simrock.

Wilhelm Imperatori: Das Spiel um die Gnade, Einakterzyklus. Ahn & Simrock.

Victor Menzel: Am Markt von Rom, Fünfaktiges Drama. Ahn & Simrock.

Annahmen

Roda Roda und Gustav Meyrink: Die Uhr, Ein Spiel in zwei Akten. München, Hofth. Ahn & Simrock.

Uraufführungen

von deutschen Werken.

11. 7. K. A. Kraagh: Schöne Menschen, Possenspiel. Cöln, Deutsches Th

14. 7. Hans Müller-Schlösser: Schneider Wibbel, Fünfaktige Komödie. Düsseldorf, Schsplhs.

Jubiläen

Der Mann mit der grünen Maske: 50, Berlin, Theater am Nollendorfplatz.

Die Schiffbrüchigen: 25, Berlin, Deutsches Theater.

Zeitungen und Zeitschriften

Christian Gaehde: Die moderne Bühnentechnik. Bresl. Morgenztg. 164.

Fritz Hoeber: Peter Behrens und das Theater. Vossische Zeitung. 363.

Theaterbau

Für ein neues Theater in Krefeld erläßt die Stadt ein Preisausschreiben. Es werden ausgeworfen ein Preis von 6000 M., ein Preis von 3500 M., ein Preis von 2500 M. Außerdem behält sich die Stadt das Recht vor, weitere Entwürfe für je 1500 M. zu erwerben. Die Bausumme, ausschließlich technische Inneneinrichtung soll 1000000 M. nicht übersteigen. Preisrichter sind: die Professoren Billing-Karlsruhe und Kreis-Düsseldorf, die Stadtbauräte Kullrich-Dortmund und Hentrich-Krefeld, der Oberbürgermeister Dr. Johansen und die Stadtverordneten Justizräte Krusemann und Mengelberg-Krefeld.

Personalia

Engagements

Berlin (Deutsches Künstlerth.): Dagny Servaes vom Meininger Hofth.

— (Metropoltheater): Hugo Hummel vom dresdner Residenzth. 1913/15.

Beuthen (Neues Stadtth.): Helene und Rudi Hörtinger 1913/14.

Breslau (Stadtth.): Dr. Otto Erhardt (Opernregisseur).

Cöln (Deutsches Th.): Artur Rhode vom Stadtth. Hagen i. W.

Dresden (Opernhs.): Gustav Georg Lohse vom Nürnberger Stadtth. ab 1906, Paula Weber.

Frankfurt a. M. (Schsplhs.): Esther Haag vom Märkischen Wanderth., Arnold Meister vom rostocker Stadtth. 1913/17.

St. Gallen (Stadtth.): Hanni Schiffmann von Chur 1913/14.

Gelsenkirchen (Stadtth.): Georg Urban von Glogau 1913/14.

Kiel (Vereinigte Th.): Horst. Hauenstein von Pilsen 1913/15.

Konstanz (Stadtth.): Erna Krag von Flensburg 1913/14.

Liegnitz (Stadtth): Egon Eggers vom Hamburger Neuen Th. 1913/14.

Lübeck (Stadtth.): Walter Mann 1913/14.

Mannheim (Hofth.): Margarete Köckeritz vom breslauer Stadttheater.

München (Kammerspiele): Philipp Manning.

Rostock (Stadtth.): Wilhelm Tammann vom Sommerth. Coburg 1913/14.

Todesfälle

Luise Martinelli in Lussinpiccolo. Geboren 1850. Mitglied des wiener Deutschen Volkstheaters.

Nachrichten

Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger hat zum 1. Oktober dieses Jahres das Stadttheater von Guben gepachtet. Sie will es unter der Direktion des bisherigen Oberregisseurs Röntz vom berliner Schillertheater zu einem Mustertheater im Sinne der genossenschaftlichen Bestrebungen ausgestalten. Das bedeutet: Einführung einer Mindestgage; volle Bezahlung der Vorprobentage; weitgehende Fürsorge in Krankheitsfällen; Lieferung sämtlicher Kostüme, auch der modernen; Beteiligung der Mitglieder am Reingewinn. Mit Zustimmung der gubener Stadtverwaltung wird Herr Röntz auf derselben Grundlage auch das Stadttheater von Forst leiten.

Hans Kuhnert hat das Deutsche Theater von Cöln zusammen mit dem Metropoltheater übernommen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 14. August 1913 Nummer 32/33

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Der Etat eines Stadttheaters

Wenn man der festen Ueberzeugung ist, daß sich Theater großen Stils nur noch auf genossenschaftlicher Grundlage oder mit Unterstützung von Verbänden führen lassen, so muß die Betrachtung derjenigen Ergebnisse besonders lehrreich wirken, die in den letzten Jahren bei den großen Stadttheatern erzielt worden sind. Das Verhältnis der größern Stadtgemeinden zu den sogenannten Stadttheatern ist sehr verschieden. Man kann zwei Hauptgruppen unterscheiden: Entweder die Stadt ist selbst Unternehmerin und betraut einen Direktor als Intendanten mit der Durchführung des Theatergeschäfts; oder die Stadt gibt lediglich den Raum her, wo die Vorstellungen stattfinden, und tritt im übrigen als Grundstückseigentümerin und Verpächterin auf. Hierbei kommt es vor, daß das Grundstück entweder gratis oder sogar mit einem kleinen Zuschuß oder zu einem billigen Pachtpreise überlassen wird. In diesem Sinne ist, zum Beispiel, das Deutsche Opernhaus ein Stadttheater der Stadt Charlottenburg, wenn auch der Pachtpreis nicht gerade als gering zu bezeichnen ist. Es ist naturgemäß schon eine wertvolle Beihülfe für jedes Theater, wenn es mit einem solventen und entgegenkommenden Vermieter, wie es eine Stadtgemeinde im allgemeinen ist, zu tun hat, oder wenn es sogar noch eine materielle Unterstützung erhält. Für die wirtschaftliche Sicherstellung des ganzen Unternehmens ist aber bei der ersten Kategorie der Stadttheater stärker gesorgt. Nachteile hat diese Einrichtung ja auch, insofern es vorkommt, daß man sich mit wenig kunstbegeisterten oder theaterverständigen Stadtvätern auseinanderzusetzen hat. Im wesentlichen aber wird dieses System mehr und mehr zum Siege gelangen, wenn in der Provinz die Durchführung eines anständigen Repertoires auf die Dauer überhaupt gelingen soll.

Zu der erstgenannten Kategorie von Stadttheatern gehören die städtischen Theater in Leipzig. Sie stehen jetzt unter Leitung des Intendanten Geheimrat Max Martersteig, und wer sich überhaupt um das deutsche Kunstleben ein wenig kümmert, weiß, daß wir in Martersteig einen der besten Männer unsres Theaterbetriebes besitzen. Darum hat gerade er mit besondern Schwierigkeiten zu kämpfen. Wer den Geschmack des Publikums erziehen und für die Zukunft wertvoll wirken will, hat arge Schwierigkeiten zu überwinden, um die Einnahmen erträglich zu gestalten. Auf der andern Seite wachsen ihm die Ausgaben besonders für Gagen und Dekorationen in einer Weise, wie man sie vor etwa zehn Jahren nicht für möglich gehalten hätte. Mit welchen Beträgen bei den leipziger Theatern gerechnet wird, mögen uns die Angaben des Etats lehren, wie sie für die kommende Saison aufgestellt worden sind.

Man rechnet mit folgenden Einnahmen:

Pachtgelder	M.	15 870
Tageseinnahmen aus den Theaterbetrieben	„	1 120 000
Abonnementseinnahmen	„	507 384
Vormerkgebühren	„	10 000
Textbücher und Programme	„	14 000
Sonstige Einnahmen	„	1 000
	M.	1 668 254

Demgegenüber stehen folgende Ausgaben:

	Ordentlich M.	Außerordentlich M.	M.
Neues Theater			
Gehalt des Hausmeisters	1 945,—		
Baulicher Aufwand einschließlich Wasserzins	22 710,—	7 445,—	
Instandhaltung der Instrumente für das Stadtorchester	1 400,—		
Verzinsung und Tilgung der im Jahre 1865 zum Bau des Neuen Theaters aufgenommenen Anleihe	11 266,50		
Verzinsung und Amortisation der für die Pavillon-Anbauten verwendeten M. 208 732	8 517,12		
Bauarbeiten, Herstellungen und Anschaffungen für das Neue Theater		26 669,75	
Beschaffung des großen Inventars fürs Restaurant		8 000,—	
			87 953,37

	Ordentlich M.	Außerordentlich M.	M.
Altes Theater			
Gehalt des Hausmeisters	1 650,—		
Baulicher Aufwand einschließlich Wasserzins	5 800,—		
Verzinsung des Grundstückswertes	2 881,14		
			10 331,14
Neues Operettentheater			
Mietzins	55 000,—		
Baulicher Aufwand einschließlich Wasserzins	3 000,—	6 000,—	
			64 000,—
Gemeinsame Unkosten			
Inspektion und Unterstützungen von Beamten	32 410,42		
Feuerversicherung und Feuerschutz	36 753,64		
Mietzins für Dekorationsmagazine	6 064,40		
Mietzins für die Geschäftsräume der Theaterverwaltung	2 200,—		
Umbau des Alten und des Neuen Theaters		26 285,33	
Allgemeiner Aufwand	70 000,—	8 807,—	
			182 520,79
Betriebsaufwand für die städtischen Theater			
Gehalt des Intendanten	30 000,—		
Pensions- und Orchesterkassenbeiträge	15 800,—		
Gagen	1 310 629,88		
Sonderlöhne und Sonderspielgelder	85 000,—		
Versicherungsbeiträge	47 650,—		
Bühnenmusik	9 000,—		
Statisterie	10 000,—		
Gastspiele auf Gewinn	18 000,—		
Gastspiele auf Anstellung und zur Aushilfe	18 000,—		
Bureaukosten	26 000,—		
Betriebsunkosten	40 000,—		
Reisekosten und Entschädigungen	9 000,—		
Heizung	18 000,—		
Elektrischer Strom- und Gasverbrauch	40 000,—		
Beleuchtungsmaterial, Requisiten	27 500,—		
Tantiemen	100 000,—		
Anschaffungen für Dekorationen, Garderobe, Möbel und Requisiten	100 000,—	12 000,—	
Unvorhergesehenes	7 500,—		
			1 924 079,80
			2 268 885,10

Endsumme der Ausgaben . . .	M.	2 268 885,10
Endsumme der Einnahmen . .	„	1 668 254,—
Zuschuß	M.	600 631,10

Die Zahlen sprechen eigentlich für sich selbst. Es ergibt sich die Notwendigkeit eines städtischen Zuschusses von über 600 000 Mark, und es ergibt sich weiter, daß man in drei Theatern mit einer Tageseinnahme von durchschnittlich 4632 Mark rechnen kann. Das wäre an sich ein ganz erträglicher Betrag, wenn sich nicht darunter ein Opernhaus befände. Der Durchschnitts-Etat für die drei Theater beläuft sich demgegenüber auf täglich rund 6000 Mark. An dieser Höhe ist wiederum besonders die Oper mit ihrem teuren Betrieb schuld. Der tägliche Gagen-Etat ist durchschnittlich etwa 3700 Mark für die drei Theater. Dagegen nehmen die Anschaffungen für den Fundus einen höhern Betrag als die Tantiemen in Anspruch. Das ist ein besonders wunder Punkt unsres modernen Theaterbetriebes. In den letzten Jahren sind die Ansprüche nicht nur des Regisseurs, sondern auch des Publikums an dekorativen Luxus auf der Bühne ganz erheblich gestiegen. Das Publikum versteht ja unter Regie eigentlich stets nur die dekorative Einrichtung eines Werkes. Für die große Masse ist und bleibt der Regisseur immer noch eine bessere Art von Tapezierer. Dieser Unfug nimmt mehr und mehr überhand — zum großen Teil, weil man Reinhardts Tätigkeit mißversteht. Operntheater leiden natürlich hierbei mehr als Theater mit reinem Schauspielrepertoire. Es ist aber immerhin charakteristisch, daß der Direktor für den Kulissenplunder mehr ausgeben muß als für seine Autoren.

Bei den Ausgaben weise ich auch auf die enormen Beträge für Versicherungen und sämtliche Nebenkosten hin, unter denen der Theaterbetrieb ebenso wie manche andern Geschäftsbetriebe leidet. Dagegen ist im Gesamtbild der Ausgaben zu bedenken, daß dem Zuschuß, welchen die Stadt leistet, auch gewisse Einnahmen in der Verbesserung der Theater sowie der Verzinsung und Amortisation der Anleihen gegenüberstehen.

Lehrreich ist schließlich, einmal festzustellen, wie sich die Einnahmen nach dem Durchschnitt der drei letzten Jahre in den drei städtischen Theatern gestaltet haben:

		Neues Theater	Altes Theater	Operettentheater
Januar . .	M.	30 000	35 000	43 400
Februar . .	„	29 000	27 000	37 800
März . . .	„	32 500	27 000	36 400
April . . .	„	26 000	25 500	39 000
Mai . . .	„	25 000	6 000	37 200
Juni . . .	„	24 000	10 000	10 000
Juli	„	10 050	15 000	18 900

	Neues Theater	Altes Theater	Operettentheater
August . . .	M. 11 250	15 000	34 100
September .	„ 28 000	22 500	36 000
Oktober . .	„ 31 800	26 300	42 400
November .	„ 30 000	21 800	41 750
Dezember . .	„ 37 700	32 800	48 100

Seit die Operette, die im Alten Theater den weitaus größten Teil der Vormerksgebühren eintrug, in das größere Operettentheater übergesiedelt ist, haben die Einnahmen aus Vormerkungen wesentlich nachgelassen. Ueberhaupt hat ja das Operettentheater die höchsten Einnahmen der drei Unternehmungen. Auch für Leipzig ergibt sich aus diesen Zahlen die Trostlosigkeit der Monate, in denen ein Fremdenverkehr stattfindet.

Zum Schluß will ich die Gagen noch im einzelnen wiedergeben, da sich hiernach die Ausgaben für Oper und Schauspiel am besten sondern lassen:

Oper	Solo-Herren	M.	159 248,85
	Solo-Damen	„	96 141,65
	Herrenchor	„	51 795,—
	Damenchor	„	41 890,—
Schauspiel	Herren	„	113 102,99
	Damen	„	65 595,01
Operette	Solo-Herren	„	88 183,33
	Solo-Damen	„	65 989,33
	Herrenchor	„	33 560,—
	Damenchor	„	30 700,—
Ballett		„	34 705,—
Bureau- und Kassenpersonal		„	45 645,—
Bühnenpersonal	im Neuen Theater .	„	71 284,20
	„ Alten Theater . .	„	25 308,—
	„ Operettentheater .	„	27 943,62
Garderobepersonal		„	73 641,40
Maler, Tischler und Cacheur		„	15 489,—
Reinigungs- und Heizpersonal		„	15 423,—
Schließer und Garderobefrauen		„	35 185,—
Souffleure und Inspizienten		„	15 037,50
Zweites Orchester		„	86 760,—
Beitrag zum Stadtorchester		„	118 002,—

Holzfäller / von R. John von Gorsleben

Zu Hodlers Bild

Die Hand greift hart, Stand faßt der Fuß,
Schwer steigt die Axt, blinkt kurz wie Gruß —
Und wild im Kreise rast der Schwung!
Durch kalte Luft scharf klirrt der Schlag.
Im Tale grollt Erwiderung
Durch einen langen Wintertag.
Der Berg steht in Erinnerung
An Sonne, die auf Wäldern lag.

Deutsche Dramaturgie / von Julius Bab

Innerhalb der großen, viel zu großen Literatur, die in Deutschland auf dramaturgischem Gebiet produziert wird, nimmt eine ganz überragende Stellung ein die ‚Deutsche Dramaturgie', die Wilhelm von Scholz seit einigen Jahren im Verlag Georg Müller herausgibt. Es ist dies eine Sammlung der theoretischen Konfessionen großer deutscher Dramatiker. So wenig der bekannte Hochmut des Künstlers berechtigt ist, der jede Kritik ablehnt, weil nur der Verfasser selber etwas von seinem Werk verstehe, so gewiß ist doch, daß wahrhaft schöpferische Kritik nie aus den Gründen der reinen Begriffsbildung aufsteigt, sondern immer jenem leidenschaftlichen Erleben eines Kunstwerks entströmt, das den Quellen des künstlerischen Schaffens selber zum mindesten dicht benachbart ist. An aller Aesthetik, die wahrhaft Gewalt über Geister gewonnen hat, an aller Kritik, deren Sinn sich dem Willen der Schaffenden eingegraben hat, ist denn auch (von den Büchern der Universitätsprofessoren ganz zu schweigen) die eigentliche Philosophie kaum beteiligt; selbst die tiefgründigen aesthetischen Theorien Kants haben nur auf ganz indirektem Wege Wirkung getan. Die Schöpfer der fruchtbaren Kunstkritik waren immer Künstler von analytischer oder Analytiker von sehr stark künstlerischer Färbung: die Geschichte der wahrhaft lebendigen Kritik in Deutschland reicht einerseits von Lessing über Schiller zu Hebbel, andrerseits von Herder über Schlegel zu Friedrich Theodor Vischer. Es ist die Geschichte eines geistigen Grenzfalls. Ganz besonders aber auf dem Gebiet dramatischer Erkenntnistheorie liegen die Dinge so, daß beinah alles Wesentliche von Männern gefördert worden ist, die uns in erster Linie als dramatische Dichter gegenwärtig sind. Diesen Besitz nun aus den Gesamtausgaben der ‚Klassiker' zu extrahieren und in einer handlichen Form uns als Kernstück einer dramaturgischen Bibliothek zu reichen, ist der ausgezeichnete Gedanke Wilhelms von Scholz.

Nach der Dramaturgie Hebbels und der Dramaturgie Schillers folgt jetzt ein dritter Band, der die dramaturgischen Konfessionen von Kleist, Grillparzer, Immermann und Grabbe zusammenfaßt. Gegen die Ausführung im einzelnen könnte man einiges einwenden. Ich glaube, daß es dem Geist des Unternehmens besser entspräche, wenn die Aufzeichnungen nicht rein chronologisch vorgeführt oder höchstens formal als Poesien, Aufsätze, Briefe geschieden würden, sondern wenn man systematisch die ganz allgemein theoretischen Erörterungen von historischen Betrachtungen und aktuell kritischen sonderte und hier wieder

die Behandlung von poetischen, schauspielerischen und theatertechnischen Problemen unterschiede. Auf diese Weise hätte man schon eine ‚Dramaturgie' in Händen, die man sich jetzt aus einem übervollen, aber beständig das Thema wechselnden Lesebuch erst zurechtlegen muß. War aber einmal schon die rein biographische Reihenfolge für die Aufzeichnungen gewählt, so kann man, ohne sich der Pedanterie verdächtig zu machen, für eine etwas exaktere Behandlung des Materials eintreten. Besonders bei den Briefstellen dürfte doch nie der Adressat und die Jahreszahl fehlen. Nicht nur, damit man auf festem Boden steht und die herausgerissene Stelle wieder in ihrem ursprünglichen Zusammenhang finden kann, sondern weil das Verständnis von Einzelheiten geradezu von solcher Datierung abhängig ist. Wenn Immermann, zum Beispiel, in einer Briefstelle schreibt: die düsseldorfer Gesellschaft hätte ihm für die Fortführung des Theaters die reichlichsten Mittel angeboten, wenn er nur gewollt hätte, so widerspricht er damit seiner mehr als einmal gegebenen Versicherung, das düsseldorfer Theater sei lediglich an der Indolenz der Düsseldorfer, die die nötigen sechstausend Thaler nicht mehr aufbringen wollten, gescheitert, aufs erstaunlichste. Nun ist diese kleine Inkorrektheit des wahrheitsliebendsten aller Menschen gewiß von merkwürdigstem psychologischen Interesse. Wir würden sie aber erst recht verstehen, wenn wir wüßten, gegen wen und bei welcher Gelegenheit er sich zu einer so merkwürdigen Behauptung versteigen konnte.

Solche kleinen Einwände hindern natürlich nicht, daß gerade dieser Band den größten Genuß bietet. Die Physiognomien dieser Vier bilden sich in ihren Theorien garnicht weniger scharf und fesselnd ab als in ihrer Dichtung. In Sonderheit ist Heinrich von Kleist nicht weniger der tiefsinnigste Dramaturg als der größte Dramatiker der Deutschen, wie wenig er auch sein Talent nach dieser Richtung ausgebreitet haben mag. Was er ‚Ueber die allmähliche Verfertigung von Gedanken beim Reden' sagt, führt eben so gut in den Kern der dramatischen Poesie, wie sein herrlicher Aufsatz über das Marionettenspiel in das Zentrum aller Erkenntnis von Schauspielkunst. Und daß seine Darstellung dabei nie ganz das Wesen dichterischen Spiels verliert, macht sie vielleicht gerade erst geschickt, in den letzten Kern dieser allersinnlichsten Probleme einzudringen. Hier ist jenes scheinbar Improvisierende, Dilettantische und doch mit einem Stoß ins Herz Treffende, das eben nur dem Genie eigen ist.

Die achtunddreißig Seiten des Bandes, die Heinrich von Kleist einnimmt, erreicht keiner der andern Autoren an Inten-

sität des Inhalts. Am wenigsten vielleicht Grillparzer, der fünfmal so viel Platz in Anspruch nimmt. Es ist natürlich ungeheuer viel Kluges und Feines in seinen ziemlich lockern Studien, die sich vom zeitgenössischen deutschen Drama aus fast über alle Kreise dramatischen Schaffens breiten. Aber der etwas grämlich greisenhafte, matt polemisierende Ton des alten Raunzers findet sich aufs seltsamste schon in den Aufsätzen des Zwanzigjährigen. Sein Genie freilich, die Einheitlichkeit, die tiefe Notwendigkeit jeder Aeußerung zeigt sich doch in der vollkommen unbewußten Art, in der er pro domo schreibt. Wenn er immer wieder gegen die ideologische Orientierung des Dramatikers eifert und die Inkonsequenzen in der Charakterdarstellung, das Herausarbeiten des unbewußt Widerspruchsvollen im Menschen als höchste Leistung des Dramas anzeigt, so liest sich das wie eine Polemik gegen Hebbel — es ist aber Jahre vor dem Erscheinen selbst der ‚Judith' geschrieben! und es klingt wie eine Rechtfertigung seiner eigenen tiefsten Wirkung — aber ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' und ‚Die Jüdin von Toledo' und ‚Der Bruderzwist im Hause Habsburg' waren damals noch lange nicht entworfen!

In allem das vollkommene Gegenstück dieses grämlich Abseitigen ist Karl Lebrecht Immermann — wie in der ganzen deutschen Geistesgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts eine der ehrwürdigsten, so ganz gewiß in der Geschichte der praktischen deutschen Dramaturgie die wundervollste Figur. Wo bleibt die ruhmredige Tüchtigkeit eines Laube und selbst der lässig vornehme Geschmack eines Dingelstedt neben der Erscheinung dieses großen Realisten, der für Ziele, die er mit feurigster Leidenschaft erfaßt hatte, mit nüchternster Ruhe auch die kleinsten Mittel anzuspannen verstand. Daß Immermanns Theaterleitung utopistisch gewesen sei, ist die faule Lüge der Philister, denen jedes geistige Streben Utopie ist. Immermann hat sich die Mittel zu Shakespeare, Calderon und Goethe mit all dem obligaten Lustspielschund seiner Zeit erkauft; er hat klar bewußt „Prospekte und Maschinen" angestellt, damit „der Schiffbruch, der wandernde Berg, der fliegende Teufel, die Engel und der Erzengel im bengalischen Feuer, kurz alle Hors d'oeuvres" der Poesie einen Publikumserfolg erlisten. Und er hat auch Erfolge gehabt, bis die Finanziers ihn mit seinen sehr bescheidenen Zuschußforderungen im Stich ließen. Goethe muß, wie überall, auch hier außer Vergleich bleiben; wenn man aber sonst einen deutschen Bühnenleiter von gleicher Genialität der Zielsetzung sucht, wird man keinen finden.

Hinter der tragischen Trilogie dieser drei auf verschiedene Weise gleich schmerzlich unterlegenen Söhne des neunzehnten Jahrhunderts folgt als rechtes Satyrspiel die Dramaturgie von Christian Dietrich Grabbe. Ich finde, daß uns in unsrer Zeit gerade die Psychologie Frank Wedekinds das rechte Verständnis für die genialisch wüste Pedanterie dieses durch und durch exzentrischen, ganz eigentlich nihilistischen Geistes aufschließen müßte. Freilich kam Grabbe aus einer klassischen Kultur, wie Wedekind aus einer materialistischen, und hatte deshalb nationalheroische Ideale, wo Wedekind für die Emanzipation des Fleisches schwärmt. Aber der von verstiegenstem Pathos in groteske Verhöhnung umschlagende Ton, die borniert fanatische, wahnsinnig lehrhafte Geste ist bei beiden ganz die gleiche. Ihr antikosmisches Naturell zeigen sie beide, ob sie dichten oder theoretisieren. Denn der Grabbe, der (ohne Shakespeare nie zu sinnlichem Weltgefühl geboren!) hier gegen die ‚Shakespeareomanie' polemisiert, und der nachher über Immermanns düsseldorfer Theater schreibt, verblüfft ganz wie der Dramatiker ebenso durch den Elan jeder einzelnen Wendung, wie durch die Zusammenhanglosigkeit und Sinnlosigkeit des Ganzen. Ueberall haftet er am Symptom und erschlägt mit imposanten Gebärden Vogelscheuchen. Wenn er aber mit ruhigem Ernst neben Schiller als den Beherrscher der deutschen Tragödie Kotzebue als den der deutschen Komödie setzt, wenn er sich mit entrüstetem Sperrdruck darüber beklagt, daß man Güldenstern und Rosenkranz im ‚Hamlet' garnicht unterscheiden könne, so merkt man schon an der Einzelheit, in wie untiefem Grunde das Ganze verankert ist. Das schließt natürlich nicht aus, daß sein für jede Wirkung agitatorischer Leidenschaft hellsichtiger Blick an einzelnen Stellen des theatralischen Apparats auch sehr Wesentliches und Wahres erspäht. So daß den Grabbeschen Aufzeichnungen nicht nur ein psychologisches, sondern doch auch ein sachliches Interesse zukommt, das seine Aufnahme in diesen Band rechtfertigt.

Man kann, denke ich, dieser ‚Deutschen Dramaturgie' kein stärkeres Lob spenden, als indem man den dringenden Wunsch ausspricht, daß dieser Band nicht der letzte sein möge. Wie weit von Größen zweiten Ranges noch Sammelnswertes vorliegt, will ich dahingestellt sein lassen. Aber ganz gewiß fehlen noch drei Bände: ein Goethe, der die kindische Legende zu zerstören hätte, daß dieser Mann, der zwei Jahrzehnte seines Lebens an die Theaterleitung gewandt hat, ohne eigentlichen Sinn für das Dramatische gewesen sei. Und dann ein Lessing und ein Otto Ludwig. Gewiß sind die beiden Hauptwerke: Die

Hamburgische Dramaturgie und die Shakespearestudien auch ohne dies besser zugänglich als bisher die Hebbelsche oder Kleistsche Dramaturgie. Aber für all jene, die an dem Unternehmen bisher Freude gehabt haben, ist es von großer Wichtigkeit, diese dramaturgischen Hauptschriften Deutschlands aus dem Zusammenhang der Sämtlichen Werke genommen und, um die übrigen dramaturgischen Aeußerungen der beiden Männer vermehrt, der würdigen Reihe dieser ‚Deutschen Dramaturgie' angefügt zu sehen.

*

Zwei Proben mögen folgen.

Wenn man fragt, warum die Werke Goethes so selten auf der Bühne gegeben werden, so ist die Antwort gemeinhin, daß diese Stücke, so vortrefflich sie auch sein mögen, der Kasse nur, nach einer häufig wiederholten Erfahrung, von unbedeutendem Vorteil sind. Nun geht zwar, ich gestehe es ein, eine Theaterdirektion, die, bei der Auswahl ihrer Stücke, auf nichts als das Mittel sieht, wie sie besteht, auf gar einfachem und natürlichem Wege, zu dem Ziel, der Nation ein gutes Theater zustande zu bringen. Denn so wie, nach Adam Smith, der Bäcker, ohne weitere chemische Einsicht in die Ursachen, schließen kann, daß seine Semmel gut sei, wenn sie fleißig gekauft wird: so kann die Direktion, ohne sich im mindesten mit der Kritik zu befassen, auf ganz unfehlbare Weise schließen, daß sie gute Stücke auf die Bühne bringt, wenn Logen und Bänke immer, bei ihren Darstellungen, von Menschen wacker erfüllt sind. Aber dieser Grundsatz ist nur wahr, wo das Gewerbe frei und eine uneingeschränkte Konkurrenz der Bühnen eröffnet ist. In einer Stadt, in welcher mehrere Theater neben einander bestehen, wird allerdings, sobald auf irgend einem derselben, durch das einseitige Bestreben, Geld in die Kasse zu locken, das Schauspiel entarten sollte, die Betriebsamkeit eines andern Theaterunternehmens, unterstützt von dem Kunstsinn des bessern Teils der Nation, auf den Einfall geraten, die Gattung, in ihrer ursprünglichen Reinheit, wieder festzuhalten. Wo aber das Theater ein ausschließliches Privilegium hat, da könnte uns, durch die Anwendung eines solchen Grundsatzes, das Schauspiel ganz und gar abhanden kommen. Eine Direktion, die einer solchen Anstalt vorsteht, hat eine Verpflichtung, sich mit der Kritik zu befassen und bedarf wegen ihres natürlichen Hanges, der Menge zu schmeicheln, schlechthin einer höhern Aufsicht des Staats. Und in der Tat, wenn auf einem Theater, wie das berliner, mit Vernachlässigung aller andern Rücksichten, das höchste Gesetz die Füllung der Kasse wäre: so wäre die

Szene unmittelbar den spanischen Reutern, Taschenspielern und Faxenmachern einzuräumen: ein Spektakel, bei welchem die Kasse, ohne Zweifel, bei weitem erwünschtere Rechnung finden wird, als bei den Goethischen Stücken. Parodien hat man schon, vor einiger Zeit, auf der Bühne gesehen; und wenn ein hinreichender Aufwand von Witz, an welchem es diesen Produkten zum Glück gänzlich gebrach, an ihre Erfindung gesetzt worden wäre, so würde es, bei der Frivolität der Gemüter, ein Leichtes gewesen sein, das Drama, vermittels ihrer, ganz und gar zu verdrängen. Ja, gesetzt, die Direktion käme auf den Einfall, die Goethischen Stücke so zu geben, daß die Männer die Weiber- und die Weiber die Männerrollen spielten: falls irgend auf Kostüme und zweckmäßige Karikatur einige Sorgfalt verwendet ist, so wette ich, man schlägt sich an der Kasse um die Billets, das Stück muß drei Wochen hinter einander wiederholt werden, und die Direktion ist mit einem Mal wieder solvent. Welches Erinnerungen sind, wert, wie es uns dünkt, daß man sie beherzige. Kleist

Es dürfte Shakespeare vielleicht gegangen sein, wie dem Petrarca. Dieser erwartete den Nachruhm von seinen lateinischen Gedichten, legte also auf seine Sonette geringern Wert, indes die Nachwelt erstere vergessen hat und nur die Sonette in rühmlichem Andenken behielt. Ebenso wäre es möglich, daß Shakespeare seinen epischen und lyrischen Gedichten einen Vorzug vor seinen dramatischen Arbeiten gab, da er es dort mit den Gebildeten zu tun hatte, im Drama aber sich dem Geschmack eines mitunter ungebildeten Publikums fügen mußte. Die Stelle im ‚Hamlet', wo dieser eine höchst schwülstige Tirade aus einem Trauerspiel als musterhaft rezitieren läßt, deutet auf so etwas hin. Meinte er vielleicht, wie Lope de Vega, die Regeln einsperren zu müssen, um sich seinen Zusehern zu fügen, und war er ungehalten darüber, eigentümliche Meisterstücke geschaffen zu haben, statt Abklatsche von den Tragödien des Seneca? Man sage nicht: Shakespeare werde nicht blind gegen seine eigenen Vorzüge gewesen sein. Was der Mensch am vortrefflichsten gemacht hat, das meint er gerade recht gemacht zu haben, und Shakespeare wollte vielleicht nur als Schauspieler und Schauspieldirektor sein Brot verdienen und seinem Publikum gerecht werden, indes er in Tiefen der menschlichen Natur hinabstieg, die seinem durchdringenden Geiste eben nichts als Oberflächen waren. Was mich aber am meisten in dieser Stellung bestärkt, ist das Manirierte und Spitzfindige, ja Kalte in seinen lyrischen und epischen Gedichten, wo es in seiner Macht stand, lediglich dem zu folgen, was er für Schönheit hielt. Grillparzer

Die verkaufte Braut / von Max Brod

Nicht nur die vollkommenen Dinge sind schön, sind unvergeßlich... Zu welchen Komplikationen des Daseins hat mich dieser einfache selbstverständliche Satz schon gebracht! So zwang er mich, als ich einmal den Wunderknaben Széll Chopinkonzerte spielen hörte, hier in der ‚Schaubühne' zu behaupten, daß man sich seine Lieblingsstücke einmal auch von Wunderkindern vorspielen lassen müsse. Das klinge zwar nicht ganz so, wie es sein solle; aber gewisse Seiten dieser Stücke kämen eben dann gerade wunderbar zum Vorschein. Unvollkommen und unvergeßlich, so ist es... Und so war es auch jetzt, als wir einen unsrer Träume erfüllt sahen und die Musik Smetanas zwischen Felsen und Wäldern, aus denen sie geboren ist, erklang. ‚Die verkaufte Braut', von den besten Kräften des Tschechischen Nationaltheaters gesungen vor einem Wald-Amphitheater, das gewiß mehr als dreißigtausend Menschen faßt, in der romantischen Wildnis der Scharkaschlüchte, eine Bahnstunde von Prag entfernt. O, solche Träume können nicht anders als unvollkommen in Erfüllung gehen. Aber unvergeßlich bleibt dieser laue heroische Frühlingsnachmittag, unvergeßlich trotz allen Mängeln.

Die Fehler einer Naturbühne, über die ja genug geschrieben worden ist, seien hier in ein kleines Absätzchen eingekapselt, damit sie mich weiter nicht stören... Bühne und Natur, Stil und amorphe Ausbreitung sind zweierlei. Die formale Schönheit wird geschädigt. Eine kleine Komik des Ungewohnten bleibt unvermeidlich. Und im Technischen: das Orchester klingt matt, die Geigen können gegen riesenhafte Luftmassen nicht aufkommen. Und so fort.

Naturbühnen sollen daher das Theater nicht ersetzen. Aber daß sie deshalb gleich unkünstlerisch wirken müßten, wie einige Linegr-Zeloten behaupten! Unvollkommen und unvergeßlich, ich bleibe dabei. Die Naturbühne fälscht einiges, unterstreicht und streicht aus. Aber erträgt nicht ein gottentsprungenes Meisterwerk wie diese Nationaloper gern und gütig, nachsichtig einige Verfälschung? Gewinnt es nicht dadurch in manchen Stücken, ohne daß die ebenmäßige Theateraufführung dadurch sich zurückgesetzt fühlen müßte? Ich führe gleich ein wichtiges Detail an: Das Orchester wird abgeschwächt, die Singstimmen bleiben klar, namentlich auch Chormassen tönen überaus deutlich. So kam es, daß an Stellen, wo sonst die Begleitung alles deckt, zum Beispiel im verhallenden Schluß des ersten Chores, eine Melodie herauskam, die ich bisher

noch nie gehört hatte. Es ist so, wie wenn man einmal ein Bild nur auf die Zeichnung hin ansieht und in einer durch das Kolorit überstrahlten Ecke schöne Konturen entdeckt. Ein vom Künstler ungewolltes Vorgehen gewiß, ein barbarisches, ein zerpflückerisches . . . Aber was hindert einen denn, das nächste Mal wieder die Syntheſe zu genießen, und bereichert um diese Komponente!

Nicht nur einzelne Stimmen treten hervor: Der Text wird deutlicher, die Handlung, die ganze Menschlichkeit der Oper. Und man bewunderte wieder einmal diesen Dichter Sabina, der einen der lieblichsten, natürlichsten, einprägsamsten Vorgänge geschaffen hat. Diesen Dichter Sabina, der zum Dank für dieses Geschenk an sein Volk als Polizeispitzel gebrandmarkt und gesellschaftlich boykottiert wurde! Noch dazu, wie man jetzt herausgebracht hat, mit Unrecht. Ein unglücklicher, ein großer Dichter, über den ich nächstens berichten muß. Denn diesmal, wenn seine Worte aus dem Talkessel emporschlugen und bis auf die Bergspitzen hinauf benickt und belacht wurden, fühlte man so recht seine nationale Kraft und Ehrlichkeit, die ungemein feine Wortkunst und Gestaltungsintensität dieses Textes. Auch dies eine Wirkung, die der Bühne versagt ist.

Und wie soll man Dank genug für die szenische Gestaltung aufbringen! Links der große Buchenwald des Abhangs, rechts schroffe bizarre Felsen, unten auf dem Grunde die Bühne. Hinter den Häuschen, Ziehbrunnen, Nepomukstatuen dieses Dorfplätzchens stieg nun nicht etwa schon der andre Abhang auf, sondern die Lage ist sehr geschickt so gewählt, daß der Bühnenplan hinter sich eine zweite tiefe Senkung hat, sodaß den Hintergrund erst die ganz entfernten hohen belaubten Scharka-Berge bilden. Ein unermeßlicher Luftraum dazwischen. Etwas näher, aber auch noch vielleicht eine halbe Wegstunde entfernt kommen diese Berge zur rechten Seite der Bühnenebene. Dort war oben ein kleines Kirchlein aufgestellt und, als das Vorspiel (ohne Ouvertüre) begann, ergoß sich dort in kinematographischer Ferne, unter leisem Glockengeläut ein Strom buntgeputzter Bauern und Bäuerinnen, weiße Hauben, gelbe Hosen, rote Strümpfe, blaue und grüne Bänder über die grüne Böschung herab. Der Zug erreichte die Bühne erst am Schluß des Aktes oder gar nicht. Aber es schien sich jedes Herz bis hinüber zu weiten und die süßen Tonwellen dieser Musik bauchten sich aus wie ungeheure Glocken, deren Rand bis zu jenen, kaum unterscheidbaren Menschlein reichte.

Wie heroisch prangten indessen die breiten Haubenmaschen, die Reifröcke der Heldin auf der engern Bühne vorn. Marschenka, das wohlgeratene Kind mit den schönen Beinen, mit der schönen Stimme. Ihr Atem erfüllte manchmal das ganze Tal. Und Todesschweigen herrschte im Zuschauerraum. Denn viel mehr noch, als sich die Violinstimmen verlieren, verliert sich das Fußscharren, das lästige Husten des Publikums, das mir im geschlossenen Theater oft jede Lust raubt. Hier in der Natur stört gar nichts. Man atmet, man ruht unter immer neuem erfrischenden Windfächeln, man ist konzentriert und gesund wie nie, man hört nur Musik, und auch die Lerchen, die in das zarte Liebesduett hineinjubelten, waren keine Ablenkung, waren überhaupt nichts, denn dieses unsterbliche tränenerzwingende Duett war alles, alles, alles.

Es gibt eine physische Wirkung der Kunst: der unmittelbare Eindruck des Erhabenen auf ein ausgeruhtes Nervensystem ist so stark, daß der Rücken erschauert und Tränen aus den Augen quellen, nicht aus Trauer, heiße Tränen der höchsten Verzückung, bewußtseinsauslöschende, unirdische. Im geschlossenen heißen Theater habe ich diese greifbare Aeußerung der Kunstekstase nie andersmal als im ersten Akt erlebt. Später ermüdet man, man weiß wohl noch in abstracto, daß schöne Dinge um einen vorgehen, aber man reagiert sinnlich nicht mehr so auf sie ... Ganz anders im Naturtheater, wo die Melodie rührend im Auf- und Absteigen mit der Wellenbewegung der Luft in uns eindringt, wo die harzduftige Frische der rohen Holzbänke unser Gehirn wie auf Eis legt. Wer ermattet da! O, ganz unwirksame Stellen des letzten Aktes bekamen ihr Leben, und Stellen, deren Wirkung mir sonst nur das Klavier verschafft hat (wie das Sextett mit dem schönen Schlußeinsatz der Heldin), blieben nicht unbeweint. Sie fühlten sich ganz neu an, ich hörte sie wie zum ersten Mal ... Auch konnte einem Richard Wagner nicht wie sonst das Licht vor der Nase abdrehen, die Partitur wurde oft mitgelesen, und zum Schluß konnte das Herz vom blassen Mond und großen Wolkenstreifen am Himmel, von dem Meer bunter Trachten, von den Tönen, die klangen, und von den Noten, die dastanden, gar nicht mehr genug haben, sodaß es in einer Aufregung ohnegleichen, die doch nur wieder ein heiligster Friede und Festerhöhung war, gar nicht mehr schlug und sich den Tod in diesem auserlesenen Augenblick, den wundervollen Musik-, Liebes- und Wald-Tod sehnlich herbeiwünschte.

Die Sänger und Sängerinnen sangen mit Lust, die Tänzer und Tänzerinnen tanzten mit Lust, die Komödiantentruppe pro-

duzierte sich mit Lust auf einer Nebenbühne. Neben mir erklang das hölzerne Trillern einer Kinematographen-Aufnahme. Der Bär, der den Schlußeffekt bildet, wurde schon vom Weiten heranlaufen gesehen, mit johlendem Volk, während auf der Bühne noch allerlei Ernstes zu agieren war. Unvollkommen, unvergeßlich, unvollkommen, unvergeßlich . . . Eine Reise nach Prag zum Besuch dieser Aufführungen wird angeraten.

Das Recht in Goethes Faust / von Ignaz Wrobel

Dem Freirechtler Emil Fuchs

Das Recht in Goethes Faust. Juristische Streifzüge durch das Land der Dichtung.' Der Verfasser ist Oberlandesgerichtsrat in Naumburg, heißt Müller und ist auch so. 372 Seiten, 657 Anmerkungen. Kapitelüberschriften: ‚Rechtliche Höhepunkte und Wendepunkte des Dramas', ‚Der Teufelspakt', ‚Das Recht in Geisterreich und Menschheit'. In dieser Art. Wie ist das mit dem Mephisto? „Der Hauptinhalt des Abkommens bildet demnach auf des Teufels Seite alsbaldiger Dienst für bestimmte Zeit, auf des Menschen Seite eine betagte Gegengabe: Uebereignung seiner selbst nach Ablauf jener Zeit." Nun weiß mans. Und die Tötung Valentins? Kein Zweikampf, sondern ein Tötungsverbrechen, und zwar ein vorsätzliches, vergleiche hierzu Bindings Lehrbuch des gemeinen Strafrechts, Besonderer Teil I 71 § 18, IV 2; von Liszts Strafrecht § 93 II.

Mephistopheles (erscheint draußen):

Auf! oder ihr seid verloren.
Unnützes Zagen! Zaudern und Plaudern!
Meine Pferde schaudern, der Morgen dämmert auf.

„Betrachten wir den Tatbestand: Gretchen befindet sich, zum Tode verurteilt, in Untersuchungshaft, damit sie sich nicht der Vollstreckung der Strafe durch Flucht entziehe. Nach dem Rechte, wie es unter Herrschaft und Einfluß der Heimlichen Gerichtsordnung Heinrichs V. (1532) gestaltet war, setzte sich Faust durch diesen Versuch der Gefangenenbefreiung in Widerspruch zum Gesetze."

Ja, gute Frau, durch zweier Zeugen Mund
Wird allewegs die Wahrheit kund...

„Dem Juristen kann hier die Frage nicht verwehrt werden, welch ein Verfahren dem Dichter vorschwebte."

Keinen Blumenflor beneid ich,
Allen Widerstreit vermeid ich;
Mir ists gegen die Natur:
Bin ich doch das Mark vom Lande
Und zum sicheren Unterpfande
Friedenszeichen jeder Flur.

Den Juristen erinnert das an die Vorschriften des Römischen Rechts über Grenzstreitigkeiten, über Prozesse de fine (bei Streifen von höchstens fünf Fußbreiten) und de loco (bei Streitflächen größern Umfangs) — ein in vielen Fragen unaufgeklärtes Gebiet . . .

*

Scherz beiseite. Die mißlungene Arbeit eines trockenen Schleichers könnte uns in keinem andern Falle die Zunft verekeln. Hier tut sie es. Hier offenbart sich die kurzstirnige und begrenzte Arbeitsweise dieses schwerfälligen Apparats, der zwischen Tritt und Schritt mit staubigen Wälzern operiert, um zu beweisen, daß er überhaupt geht, hier ist in Reinkultur der Typus einer Sorte, die, belastet durch einen Wust von Einzelheiten und historischem Wissen, nichts als gegeben hinnimmt, nicht heilt, wenn man sie zu Hilfe ruft, nie aktiv ist, sondern — in der Nase bohrend — geruhig meditiert, einhertrottelt. Jurisprudenz.

Der juristische Philologe entschuldigt sein Buch mit den Beziehungen zwischen Recht und Dichtung im ‚Biberpelz', in der ‚Nora', in den ‚Räubern', in ‚Soll und Haben', im ‚Zerbrochenen Krug'. Moser hat er nicht zitiert.

Daß es Schwärmer (und auch leider einen vernünftigen Staatsanwalt, Herrn Wulffen) gibt, die diesen Unfug mitmachen, beweist nichts für Herrn Müller, aber alles gegen die erdrückende Kraft eines Schemas, das erst unsre besten Köpfe mit einer Staubkruste überzogen und sich dann nach innen geschlagen hat. Da sitzen sie und klatschen sich dicke Bücher um die Ohren, ob die alten Römer bei der Klageerhebung ihren Prozeß in ein privates Rechtsverhältnis umwandelten oder sonst etwas. Oder ob man vor zweitausenddreihundert Jahren den Besitz einer bloßen detentio gleichstellte, und inwieso man sie gleichstellte. Und während noch alle diese kahlen Schädel aneinanderstoßen, und sich ein unendliches Gesumm erhebt, und die Papiere rascheln, werden draußen im Reich Tausende und Tausende zu hart bestraft, zu milde bestraft, die Verwaltung greift in die Justiz über, und ein Schöffengerichtssaal ist wie eine Gute Stube: hier drinnen geht es ja noch einigermaßen anständig zu, aber vorher und nachher, da draußen, ist es doch mehr der Gendarm, der die Wage der

Gerechtigkeit in der Hand hält. Und daß der die Augen nicht schließt, darauf kann man sich verlassen.

Diese deutschen Männer der Wissenschaft werden es nie lernen. Es ist ja nicht, weil hier einer einen Einbruch — siehe: Strafgesetzbuch § 243 — in ein Gebiet riskiert hat, von dem er nichts begriff; der juristische Verstand stand Schmiere, und so wurde er leicht erwischt: es dreht sich um die Männer der Wissenschaft, die den Praktikern ihren ohnehin nicht graden Kopf verdrehen. Hier liegt die Kinderei offensichtlich: alle lachen, wenn einer untersucht, ob der Amtsvorsteher Wehrhahn der Wulffen gegenüber nach Maßgabe des § 839 BGB. schadensersatzpflichtig ist oder nicht. Wie aber, wenn ihr, Schauspieler, Direktoren, Konkursverwalter — kurz, was so am Theater beschäftigt ist — wenn ihr hinlauft, weil ihr nicht ein noch aus wißt in wirtschaftlichen Nöten, und eine Perücke wackelt euch einen Bescheid zu, an dem ihr jahrelang zu knabbern habt, sie aber wendet sich wieder — zu wem? Genau zu denselben Dummheiten, über die wir eben gelächelt haben — aber sie heißen anders. Was der Laie mit Hilfe seines gesunden Menschenverstandes, der erfahrene Kaufmann mit den Lehren der Praxis schnell und sauber entscheidet, das wird hier aus Enzyklopädien mühsam herausgegraben — und siehe: es ist ein Schmarrn. Das ‚Wesen des Dienstvertrages' ist keine wissenschaftliche Vorstellung: entweder sie gleicht dem, was der Laie darunter versteht, dann ist sie überflüssig, oder sie weicht ab, dann ist sie falsch.

Diebstahl ist das, was Wir darunter verstehen. Juristerei ist keine Wissenschaft. Sie ist bestenfalls ein Handwerk. Aber Richten und Entscheiden ist oft mehr: das ist eine Kunst.

Die ganze Unzulänglichkeit, die jämmerliche Kleinheit dieser Pseudowissenschaft könnte nicht klarer zum Ausdruck kommen, wenn sie sich nicht schon im Leben täglich blamierte. Wenn ein Mediziner (ausgenommen ein Psychiater) eine klinische Untersuchung über die Tötung Valentins von sich gäbe, so würde man mit Recht sagen, daß man seine Verbandsstoffe hier nicht benötige — aber er würde doch sachlich immer einwandsfrei bleiben. Der Jurist — du lieber Himmel! Das greift täppisch daneben, weil es nicht weiß, was ein Degen und ein Mädel und eine Mutter ist. Vielmehr sehen sie nur die bewegliche Sache und die Frauensperson und eine Ascendentin im ersten Grad.

Ich empfehle allen, sich die fleißige Arbeit des Juristen Müller näher anzusehen. Sie ist in Berlin bei Carl Heymann erschienen.

Das Leben ein Film / von Kurt Münzer

Nicht Prinz noch Baron, sondern einfach Harry Mörker, war er allen Standesherren dennoch überlegen durch seine Millionen. Als er mit vierundzwanzig Jahren seinen Vater, den Eisenkönig, verlor, war er der einzige Erbe eines sagenhaften Vermögens. Er war Mitglied feudalster Klubs, hatte einen Herkomer-Preis gewonnen, die unerschwinglichsten Kokotten dreier Weltstädte gehabt, war Reserveleutnant bei den Königshusaren und hatte nur den einen Kummer, daß sein Vater den erblichen Adel abgelehnt hatte. Immerhin war sein Name besser als ‚Durchlaucht' oder ‚Hoheit'.

Plötzlich erfaßte ihn Sehnsucht nach Rußland. Ein wenig müde, blasiert, indolent, hoffte er, in Petersburg neue Sensationen zu finden. Er reiste im Auto, in einer staubgrauen Karosserie mit ziegelroten Radspeichen. Das Innere war ein Louis-Seize-Salon.

Petersburg enttäuschte ihn grenzenlos. Es waren die gewöhnlichen pariser Raffinements, bei denen er einen Zusatz barbarischer Leidenschaft erhofft hatte; aber eher fehlte ihnen die gallische Selbstverständlichkeit und Grazie; man ahnte statt Sekt Branntwein als Stimulans. Allein in den Bädern, wo hier und da ausgesucht schöne junge Bauern bedienten, fand er einige neue Freuden; aber er sah mit Staunen und Beschämung, daß seine Sinne noch nicht genug pervertiert waren.

Er fuhr nach Moskau, wo ihn zuerst und sofort der Zauber der heiligen Stadt erfaßte. Die goldenen Kuppeln schienen das Licht aller Straßen zu vergülden. Am zweiten Abend ging er zu den Zigeunern. In einem alten Hause sang der berühmteste Chor. Er stieg eine hinfällige Treppe hinauf, passierte stille Vorzimmer und trat in einen Saal, der gewonnen war durch die Niederlegung von Mauern zwischen kleinen niedrigen Stuben; er war dumpfig und heiß und vielfenstrig. Durch die blinden Scheiben blickte ein verwahrloster Park. Da saßen etwa ein Dutzend Frauen, bunt und schön, zwischen ihnen junge Männer von starkem Reiz, kokett wie Sängerinnen. Zwei alte Zigeuner und eine scharlachrote Matrone regelten die Gesänge. Mitten unter allen saß ein junges Wesen, süß und zart, mit komisch reichem Haar, das sie kaum tragen konnte. Zöpfe über Zöpfe waren ihr dunkel und dick um den feinen Kopf gelegt. Sie brach fast zusammen unter Bernsteinschmuck. Sie allein ging schwarz und schlicht gekleidet.

Harry Mörker setzte sich auf ein weiches Sofa. Betrunkene Offiziere waren da, ein paar Stutzer, ein uralter stiller sanfter

Herr und zwei prahlerische Frauen in den Armen ihrer üblen Galane.

Ein alter Zigeuner trat zu dem Fremden hin und fragte, ob Malaschka für ihn singen sollte. Er sprach so etwas wie französisch und zeigte auf das schwarze Mädchen mit der blassen Haut. Harry gab ihm Geld und nickte. Und sofort erklangen, unendliche Trauer verbreitend, Balaleiken, und Malaschka, ohne aufzustehen, sang.

Vielleicht war ihre Stimme gewöhnlich, ihr Ausdruck mangelhaft, aber sie bezauberte. Sie trat, noch mit dem letzten Ton, zu Harry heran, der ihr sein Geld in die Hände schüttete. Er war sofort bis zum Wahnsinn verliebt. Sie sang ein zweites Lied:

„Abend, mein süßer, mit schwindendem Licht,
Sag', wo bleibt mein Knabe, mein goldner."

Dabei wiegte sie, sonst ganz unbewegt, ihre Hüften, und ihre ganze Gestalt war plötzlich in Rhythmus aufgelöst. Die verführerischste Keuschheit umstrahlte sie. Wie eine heilige Dirne stand sie da.

„Kommt mein goldener Knabe nicht mehr,
darf auch kein Abend mehr kommen."

Dabei sank sie auf ihren Stuhl, die Instrumente verzitterten, sie veränderte sich, als stürbe sie plötzlich vor Sehnsucht und Trauer. Harry hatte noch nie eine schönere Frau gesehen. Sie mußte ein leidenschaftliches Tier sein, ganz Instinkt, ganz vernunftlos, ganz dumpfe Daseinslust.

Er winkte den Alten herbei, und sofort war da auch ein schäbig eleganter Mann, der den Unterhändler spielen zu wollen schien.

„Wieviel?" fragte Harry und wies auf Malaschka, die ihn starr, geheimnisvoll, verzerrten Mundes anblickte. Sie biß sich auf die Lippen, die ganz erbleichten.

Der Alte begann in unverständlicher Sprache schnell und begeistert zu reden. Der Elegant sagte: „Sie ist Jungfrau, sagt er. Von uns hat sie wirklich noch keiner gehabt. Sie kostet zu viel."

„Wieviel?" rief Harry, dem zum ersten Mal ein Wunsch nicht auf der Stelle erfüllt wurde. „Allons!"

Der Elegant lachte in das Geschwätz des Zigeuners hinein.

„Sechstausend Rubel die Woche," sagte er zu Harry. „Und Väterchen darf sie tagsüber bei sich behalten. Aber nachts muß sie auf drei Stunden in den Chor kommen."

Harry warf ein Dutzend Tausendfrancsnoten auf den Tisch. Der ganze Zigeunerhaufen war plötzlich um ihn, erregt, schreiend, lachend, blutdürstig. Harry fühlte seine Hand erfaßt,

man zog ihn fort, durch die stark riechenden Zigeuner und die parfümierten Mädchen hindurch. Malaschka hielt ihn, zerrte ihn hinaus, ins stille Vorzimmer, hatte plötzlich ein rotes Tuch umgeschlagen, und ein gelöster Zopf fiel über ihre schmale Brust. Sie warf ihre Arme um den blonden weißen Harry und sagte zischend zwischen den Zähnen: „Je t'adore." Gleichzeitig schrieen beide auf. Lust sprengte ihre Adern. Malaschka stieß eine Tür auf, und in einer fensterlosen Kammer, in tiefster stöhnender Dunkelheit, liebte Harry die kaukasische Jungfrau. Neue Lieder der Zigeuner strömten dumpf durch die Mauern, im Park sauste Wind. Die Liebenden lagen auf einem nach Ambra duftenden Haufen Frauenkleider, in Sammet, Seide und Pelzwerk. Scharfer Juchtengeruch kam von einem Brett voll Schuhe. Unbefriedigt von unstillbarer Begierde taumelten sie auf, Malaschka stieß einen Wehlaut aus. Sie torkelten die Treppe hinab, und eine Droschke brachte sie ins Hotel.

Am nächsten Mittag entführte Harry die süße junge kaukasische Zigeunerin. Mit Tausendfrancsnoten verschafft man sich im schwerfälligen Rußland in einer Stunde die abenteuerlichsten Pässe. Sie fuhren im Auto nach der Krim. Harry schickte den Zigeunern die gestrige Summe noch einmal. In vierzehn Tagen hoffte er mit Malaschka fertig zu sein. Aber noch nach zwei Monaten genoß er sie mit der unstillbaren Lust des ersten Mals. Er hatte sich nicht getäuscht. Malaschka war nichts als ein leidenschaftliches Tier, vernunftlos, nur Instinkt, Trieb, Begierde. Harry war, als verströmte sein Blut, er zerfloß in Räusche. Malaschka sprach nur ihre Muttersprache und zehn Worte französisch. Wie ein Kind lernte sie ein paar neue Vokabeln hinzu. Aber sie bedurfte auch der Sprache nicht. Sie war Tier, Sklavin, aber diente aus Leidenschaft und Liebe. Ihre Treue war blind und bedingungslos, selbst Schläge hätten ihre Hingabe gesteigert.

Die Liebenden schifften sich in Kertsch ein und fuhren um die alte Welt. In Marseille gingen sie an Land und weiter nach Paris. Hier hatte unvermittelt Harry genug. Es handelte sich darum, Malaschka loszuwerden. Dazu war Paris der rechte Ort. Harrys Kammerdiener, Gaston, war ein Mann von Geist. Er riet seinem Herrn, Malaschka zum Variété zu bringen. Da würde sie ihn ehestens vergessen. Denn beide fürchteten sich vor der Liebe des Mädchens; wie ein Hund würde es doch ständig zurückkehren wollen. Gaston, damit betraut, sie zu verführen, wurde mit Kratz- und Bißwunden von ihr abgewiesen.

Harry setzte sich mit den Folies-Bergère in Verbindung. Wenn er die Kosten für Reklame und so weiter trüge, so sollte

Malaschka an den letzten drei Abenden des November auftreten. Mit ihren russischen Liedern.

Malaschka schlug nichts ab. Sie ging in Gewändern von Callot Soeurs und Doucet, in Mänteln von Worth und Hüten von Madame Alphonsine und Esther Meyer, in Schuhen von Poivret. Sie wohnte mit Harry bei Ritz in einer Flucht von sechs Zimmern und hatte eine Zofe und einen Lakai für sich. Eine Million in Perlen glitt über ihre Schultern, und ein Chinchillapelz fegte die Rue de la Paix, wenn sie aus dem Auto stieg und bei Houbigant oder Reboux eintrat.

Nun kamen Zeichner, Maler, Musiker, Agenten an. Eine herrliche Reklame trug Malaschkas Namen in die Welt, ihr Bild leuchtete in allen Städten auf, „Malaschka" schrieen die Camelots auf den Boulevards und Avenuen. Ihr Debut nahte. Die elegante Welt von Paris saß in den Folies-Bergère. Alle Kokotten fieberten im Foyer. Sogar Lacota war da.

Lacota war seit einem Jahr ‚die' Frau von Paris. Sie war ein Mischling. Ein Tropfen schwarzen Bluts, ein großväterlicher Mestize oder Mulatte spukte in ihr. Sie war braun mit Negeraugen und hatte braunes Haar mit metallisch rotem Glanz. Sie war das Geheimnis selbst. Immer schreiend bunt gekleidet, mit Pelz, Blumen, Federn, Brillanten überladen, erschien sie wie die Göttin der Tropen. Sie war das Aufregendste, was je im Bois gesehen war; sie war schwer zu bekommen. Nicht daß ihr Preis unerschwinglich war, aber sie hatte den fabelhaften Luxus, ihren Geschmack zu befragen: sie liebte blonde Männer mit dunklen Augen. Deshalb lebte sie in Paris. Die schönen Männer der Seine haben dunkle Augen und helles Haar. Sie hatte sich erlaubt, zwei Monate lang einen Bäcker aus dem Faubourg Saint Martin zu lieben. Sie hatte keinerlei Einnahmen in dieser Zeit gehabt; wenn sie liebte, war sie treu. Im Gegenteil: als sie mit dem Bäcker fertig war, stand er als junger Elegant da, hatte zu arbeiten verlernt und wurde Zuhälter auf dem Montparnasse. Lacota war von dem Prinzen von Imola nach Paris gebracht worden, der hatte sie in einem Lupanar von Port Said entdeckt. Jetzt wohnte sie in der Avenue Ruysdael am Park Monceau in einem köstlichen Palais mit Malereien von Scheffer.

Sie saß in den Folies-Bergère in einer Loge des Parterre, ganz allein. Ein rotlivrierter Lakai mit gepudertem Haar, ihren Lieblingsaffen im Arm, stand hinter der Loge. Lacota saß mit ihren schwarzen glänzenden Augen, bunt wie ein Papagei, bis zum Wahnsinn erregend geheimnisvoll da und suchte das Parterre ab. Neben ihr saß Harry Mörker und

hatte über Lacota sofort Malaschka völlig vergessen. Hier war die neue Leidenschaft.

Als erst gegen Mitternacht hinter dem Vorhang Balaleiken ertönten, wurde es sehr still in dem hellen, glänzenden Saal. Die Leinwand hob sich, und da saßen auf der Bühne zwischen dunklen Wänden sechs russisch aufgemachte Musikanten und zupften die Saiten. Ihnen gegenüber, auf einem kleinen weißen Stuhl, saß Malaschka. Wie in Moskau. Schlicht und schwarz, mit Bernsteinschmuck beladen, die fast komisch viel zu vielen Haare in dicken Zöpfen um den feinen Kopf gelegt.

Sie sang sitzend das erste Lied und erntete ein fassungsloses, ratloses Staunen. Aber dann sang sie stehend: „Abend, mein süßer, mit schwindendem Licht —" und wiegte ihre Hüften, daß ihre Schönheit zum Rhythmus wurde. Aber auch ihre Stimme war schön geworden, frauenhaft weich und rund und voll. „Kommt mein goldener Knabe nicht mehr, darf auch kein Abend mehr kommen." Und sie setzte sich langsam nieder, und Trauer umströmte sie und Sehnsucht und tiefer Kummer. Sie hatte gesehen, wie die braune Lacota sich über die Logenbrüstung beugte, daß in dem Ausschnitt ihres kanariengelben Brokats die festen Brüste mit den Kamelien dazwischen sich tief entblößten und einen wollüstigen Schauer entließen, und wie sie etwas zu Harry sagte. Harry stand auf . . .

Der Beifall war maßlos. Im Promenoir standen die Kokotten, deutsche, spanische, englische, jüdische, und gifteten sich. Sie rissen den klatschenden Männern die Hände aus einander, Blumen lagen Malaschka zu Füßen, alles war aufs beste inszeniert. Sogar zwei schluchzende Damen in einer Balkonloge waren vorgesehen.

In der Garderobe warteten zwei Dutzend Menschen. Sechs Agenten umringten Malaschka. Aber Marinetti, der König der Agenten, hatte einen Kontrakt fix und fertig. Für drei Jahre, und dreißigtausend Francs im Monat garantiert. Malaschka stand hilflos in all dem Sprachgewirr. Sie verstand so wenig, wie sie sprach. Marinetti stellte ihr einen korpulenten, zu kurzen, schlampigen Herrn vor, einen Sketchdichter, der ihr eine Rolle auf den Leib schreiben sollte, einen Sketch, eine Pantomime, in der sie ihre russischen Lieder sang und welterschütternde Toiletten zeigen sollte.

Da trat Harry ein, bleich, erregt, fiebernd, die dunklen Augen im weißen Gesicht wie schwarze Flammen.

„A moi!" sagte Malaschka schwach. „Je n'apprends pas —"

Harry sah auf den Kontrakt hinab, überflog ihn, machte aus „drei Jahren" ein Jahr — „denn," sagte er höflich zu

Marinetti, „in einem Jahr ist Madame das Doppelte wert.“ Und zu Malaschka: „Unterschreibe.“

Sie wagte nur einen Blick, dann unterschrieb sie. Harry verschwand, die Leute zerstreuten sich, die Zofe kleidete sie um. Als sie auf die Straße trat, stand Gaston am Auto. Monsieur ließ sich entschuldigen . . .

Malaschka schlief nicht. Sie stand aus ihrem Bette auf, ging hinüber in Harrys Zimmer und legte sich in sein Bett. Sie trank seinen Verveine-Geruch mit namenlosem Entzücken. Sie weinte nicht, sie fieberte vor Liebe und Rache. Erst am nächsten Mittag kehrte Harry zurück. Malaschka sollte am ersten Dezember in Wien sein, bei Ronacher. Sie müßte am Dreißigsten unmittelbar nach der Vorstellung abreisen. Sie sagte nichts, aber sie litt und plante.

Lacota und Harry liebten sich. Malaschka wars, als müßte sie verschmachten. Sie hungerte und dürstete, es fraß an ihrem Herzen.

Am Nachmittag des dreißigsten November ließ eine schwarz gekleidete, tief verschleierte Dame sich bei Lacota in der Avenue Ruysdael melden. Sie wurde empfangen, von einer Zofe durch stille Salons geführt ins Rokokoschlafzimmer, wo Lacota, ewig dürstend nach Harry, auf einem Tigerfell lag. Die Fremde stammelte etwas, bückte sich und zog aus der Manteltasche einen Perlmuttrevolver. Lacota wollte schreien, riß den Mund auf, aber im selben Augenblick stieß die Fremde ihr den Revolver zwischen die Zähne und drückte ab. Ein kleiner matter Knall, und Blut, Gehirn, Haar spritzte an den dichten Schleier der Frau. Lacota war zerschmettert und gräßlich anzusehen.

Die Fremde ging ruhig hinaus, durch die stillen Salons, die Treppe hinab. Der Schweizer öffnete ihr die Tür, und sie trat auf die Straße. Zehn Schritt weiter riß sie plötzlich den Schleier vom Hut, ein weißer Reiher bäumte sich auf, sie öffnete den rotgefütterten Mantel, schlug rote Klappen auf und erschien so völlig verändert. Es war Malaschka. Sie wandte sich wieder um, ging langsam dem Hause und dem Park zu, als aus Lacotas Palais Geschrei klang. Diener stürzten hinaus, laut rufend, von irgendwoher waren Leute da in der stillen Straße, Malaschka unter ihnen. „Eine Dame in schwarz, tief verschleiert!“ rief der Schweizer. „Sucht, sucht!“ Man erkannte die verwandelte Malaschka nicht; sie blieb eine halbe Stunde in der Straße vor dem Hause in dem Auflauf. Dann nahm sie einen Wagen und fuhr ins Theater. Schon riefen die Camelots auf den Boulevards: „Geheimnisvoller Mord! Die schöne Lacota ermordet! Mysteriöses Drama!“

In Malaschkas Garderobe saß der kurze schlampige Sketchdichter. „Eine Idee", sagte er, „Madame, eine Idee für den Sketch! Alles übrige besorge ich allein. Nur die Idee!" Malaschka ließ sich umziehen. Sie hatte nicht die Scham der westlichen Kultur. Vor dem fetten Dichter ließ sie sich massieren, waschen und parfümieren. Der Herr schwitzte vor Hilflosigkeit, die nackte Frau blendete ihn.

Malaschka sang wundervoll. Wo war Harry? Im Theater sprach man von Lacotas Ermordung. Man vermutete, die Mörderin sei ein verkleideter Mann gewesen. Ein Eifersuchtsakt. Schon hatte man den Bäcker verhaftet. Ganz Paris wußte bereits, daß Lacota den deutschen Millionär Mörker gewählt hatte. Es war eine Sensation.

Malaschka mußte direkt zur Bahn. Gaston hatte alles besorgt, er entschuldigte seinen Herrn; er wäre beim Untersuchungsrichter; er sei verzweifelt, er hätte Lacota geliebt. Gaston rächte sich für die Bißwunden. Er hatte aber ein Portefeuille für Malaschka mit unterschriebenen Schecks. Harry war ein Gentleman.

Malaschka, halb Triumpf, halb Verzweiflung, stieg in den Schlafwagen. Der Dichter hatte sie begleitet, er hatte plötzlich die Idee. Lacotas Ermordung hatte ihn inspiriert.

„Madame," sagte er hingerissen, „ich fingiere: Sie waren die Mörderin. Darauf baut sich der Sketch auf. Erstes Bild: Moskau, bei den Zigeunern. Sie singen. Ein reicher Fremder verliebt sich in Sie, entführt Sie. Ganz, wie es in Wirklichkeit war. Alle Welt kennt aus den Reklamen Ihre Vorgeschichte, es gibt nichts Wirksameres, als Sie ihre eigene Geschichte spielen zu lassen. Zweites Bild: eine Loge in den Folies. Man sieht auf die Bühne. In der Loge Lacota und Ihr Geliebter. Zwischen beiden schnelles Einverständnis. Sie treten auf mit einem frechen Chanson, beobachten die beiden. Drittes Bild: bei Lacota. Sie kommen verkleidet, töten sie. Viertes Bild — ja, was für ein Schluß? Madame, es muß einen fulminanten Schluß geben! Mir fällt nichts ein. Madame, eine Idee, eine Idee, und morgen ist Ihr Sketch fertig. La barbe! ein Schluß!"

Malaschka sprang auf; draußen auf dem Bahnsteig war Harry, er lief den Zug ab, suchte sie. Sie stürzte an die Tür. „Harry, Harry!" Schon war er da, zerrte sie auf den Perron hinab, ihr Pelz ging auf, sie drückte den Chinchillamuff an sich. Er sagte heiser: „Du hast sie getötet —"

Sie sah ihn an. Alle Hundeliebe im Blick.

„Qu'est-ce que tu veux, chéri?" sagte sie leise. „Willst Du mich verhaften lassen, hinrichten?"

Er gurgelte: „Ja, ich will Dich sterben sehen.“

Sie sah ihn namenlos zärtlich an. „Das ist,“ sagte sie leise, aber der süße Klang aller ihrer Lieder war in ihrer Stimme, „das ist der letzte Wunsch, den ich Dir erfüllen kann.“

Sie drückte den Muff an ihre Brust, und aus dem Revolver, den sie drinnen hielt, krachte leise, matt ein Schuß. Mit großen, liebevollen Augen sank sie tot um.

Der schlampige Dichter sah aus dem Fenster des Schlafwagens die schnelle Szene. Er rief in Ekstase: „Der Schluß, der Schluß zu meinem Sketch. Aber“ — und in tiefster Verzweiflung bei der Einsicht — „sie kann ihn jetzt ja nicht mehr spielen —!“

Die Schaubühne spricht

Da liegst Du, Abonnent, und pennst
im gelben Sande oder strebst
an rauhen Bergen hoch, wie wennst
Du schwebst . . .

Was sagst Du zu dem Balkanstreite
und zu dem großen Kruppskandal?
Du legst Dich auf die andre Seite:
„Is mir ennjal!“

Lord Grey im Oberhaus! Au backe!
Die Diplomaten sind entsetzt!!
Du mummelst Dich in Deine Jacke:
„Ich schlafe jetzt . . .“

Eröffnung neuer Kinobuden!
Hollaender steht auf du und du
mit einem andern ewigen Juden . . .
Schon schlummerst Du.

So will ich Dich nicht weiter stören —
Ich wünsch Dir für das Preßgebell
zwei Ohren, die nur selten hören,
und so ein recht ein dickes Fell.

Antworten

K. von F. Welche Stellung die ‚Schaubühne' zu Ihrem Artikel: ‚Verstaatlichung des nationalen Kunstbesitzes' nimmt? Gar keine. Denn ich glaube nicht, daß derartigen Fragen mit Artikeln beizukommen ist. Gehen sie mit der Entwicklung, dann sind sie überflüssig; und gehen sie dagegen, dann sind sie zwecklos. Im übrigen befinden wir uns nicht mehr im siebzehnten Jahrhundert, wo die Worte ‚Staat' und ‚Nation' kleine Bezeichnungen für große Begriffe waren, sondern im zwanzigsten, wo sie große Bezeichnungen für kleine und nicht vorhandene Begriffe sind. Und alle Versuche, den Staat, der heute immer mehr eine Wirtschaftsgemeinschaft ist, in Beziehungen zur Kunst zu setzen, die entweder keine Absichten oder doch ausgesprochen unpraktische hat — alle solche Versuche sind nutzlos.

Franz F., Berlin. Zweifellos ist das symbolisch. Da steht an den Litfaßsäulen: Freilicht-Theater Tegel, Sonntag, Dienstag, Mittwoch und Sonnabend Nachmittags fünf Uhr ‚Das Volk steht auf, der Sturm bricht los'. Aber nur nachmittags um fünf und mit einer Begeisterung, die pünktlich zugleich mit der Regisseursglocke einsetzt und dann aufhört, wenn man sich für den Eintrittspreis genügend amüsiert hat. Und wer einwenden wollte, Begeisterung sei keine Heringsware, der sehe sich die Commis an, die sie verschleißen.

F. H. Gewiß: Sie haben heute dasselbe Schauspiel wie damals, vor fünfundzwanzig Jahren. Damals schrie man den neuen Leuten in der Literatur entgegen: „Nein! Das ist keine Kunst! So mag das Leben sein, aber es geht nicht an, durch Photographien von Lebensvorgängen — und noch dazu von ekelhaften — uns unterhalten, belehren, erheben zu wollen!" Was tut aber der Kino andres? Er photographiert wirklich, und wenn auch oft genug nicht wahre Lebensvorgänge, so doch Kopien, die er so ähnlich wie möglich zu machen sucht. „Die Gaumont-Bilder", schrieb neulich die Firma, „geben dank ihrer vollendeten Ausführung mehr und mehr die Illusion des menschlichen Lebens". Das ist eine harmlose Hyperbel; aber es zeigt doch, was prätendiert wird. Und da muß man den Fabrikanten auf die Finger klopfen. Chesterton hat recht: „Wir sind auf dem Wege, trivial zu werden, so sehr befassen wir uns mit dem Studium der Trivialitäten; es lauert im Hintergrund das furchtbare Gesetz der Circe, daß die Seele, welche allzusehr sich herabläßt, um etwas zu erforschen, sich nicht mehr emporrichten kann", sagt er und spricht von der Schundliteratur. „Diese Gattung hat vermutlich jederzeit existiert und mußte existieren. Sie darf ebensowenig Anspruch erheben, gute Literatur zu sein, als ihre Leser in den täglichen Gesprächen, die sie führen, auf große Rednertalente Anspruch erheben, oder die Klassenzimmer und Stuben, in denen sie wohnen, architektonische Meisterwerke sein wollen. Aber deshalb müssen sie doch sprechen, in ihren Häusern weiterwohnen und ihre Lektüre haben." Er kommt zu dem Schluß: „Die Literatur ist ein Luxus; die ‚Geschichten' sind eine Notwendigkeit." Man könnte schweigen, wenn nicht auch in diesem Industriezweig sich das abspielte, was ein Symptom der Zeit geworden ist: Das Kapital, in Deutschland zu feige, einfach seine Existenz mit wirtschaftlicher Notwendigkeit zu rechtfertigen,

mit dem ungemein verständlichen Trieb, Geld zu verdienen, leiht sich den Geist als Aushängefahne. Das hat noch gefehlt. Diese Fabrikantenmusen, diese Pathé-Aphroditen, die aus Schauspielern Schlager machen! Man soll keinem ein Geschäft verderben, wenn er sich begnügt, Geschäftsmann zu bleiben. Wenn er sich aber erfrecht, in die Ladenkasse ein Orchestrion einzubauen, damit man nicht so merkt, wie das Geld klappert — dann setzt es was.

J. F., Kampen auf Sylt. Sie hatten Recht; Peter Panter Unrecht. Er hatte, in der vorletzten Nummer, Verse Mariettens der Lena (von Büchner) untergeschoben. Er hatte, wie er mir schreibt, auswendig zitiert. Er hätts nicht tun sollen — man kann nie wissen, wer so ein Zitat im Mund gehabt hat.

D. E., Wien. Wenn Sie das wissen wollen, so sehen Sie in ‚Wer ists?' nach. Da finden Sie unter Arthur Schnitzler: „Neben Schönher bedeut. Dramatik in Oesterr. Liebt in d. 2. Periode s. Schaffens d. dunklen abgetönten Schicksale, sieht im Tod d. gr. Ziel. Wien, Sternwartestr. 71." So, das wäre alles. Roda Roda hat das einmal ungemein amüsant kopiert (in Nummer 9 der Lustigen Blätter von 1912).

Heinz Ullstein, Berlin. Ich danke Ihnen für den Aufsatz Ihres Enkelchens, und drucke ihn hier — utinam delectet! — wörtlich ab: „Tell. Schiller war ein sehr großer Dichter, weswegen er den Tell schrieb, der ein furchtbar edler Mensch war, weil er den Geßler totschoß. Geßler war sehr böse und konnte den Tell nie gut leiden und mußte sich schon immer ärgern, wenn er ihn bloß sah. Geßler ruderte sehr weit weg mit Tell, weil er wollte, daß Tell nicht mehr die Sonne sieht. Aber die Wellen waren mächtig riesig, und da wurde Geßler furchtbar furchtsam. Aber ein junger Mann sagte gleich zu ihm: Tell ist festgebunden, Du mußt ihn abmachen, denn der kann gut rudern. Dann ist Tell gleich abgemacht worden und ruderte an seine Platte, auf die er gleich raufsprang. Die Platte hieß wie er. Nun mußte Geßler wieder ganz allein rudern. Während dem ging Tell in eine hohle Gasse und schoß Geßler ab. Geßler rief noch rasch: Tell, Du warst der! Und Tell sagte: Da hast Du recht! Dann kamen sehr viel fromme Brüder und sangen, daß so was rasch passieren kann. Und: Rasch tritt der Tod den Menschen an. Tell ging wieder nach Haus und zur Hedwig, die seine Frau war. Das Weib hat zuerst mit ihm gezankt, wegen der Apfelsache, die auch sehr berühmt ist. Dann hat Tell ein andrer Mörder besucht und hat zu ihm gesagt: Ich bin auch Mörder. Aber er hat gedacht, darüber wird sich Tell sehr freuen. Der hat ihn aber furchtbar ausgezankt und hat gesagt, er soll die Hütte rein lassen, wo die Unschuld wohnt. Da hat aber der andre Mörder Tells Hand angefaßt, und da ist Tell gleich viel gemütlicher geworden und hat ihm gesagt, wo er lang gehen soll. Ich finde, Tell war hier nicht richtig. Ein feiner Mann ist anders, wenn er einen andern trifft, der auch Mörder ist. Dann kommt bei Tell auch noch Stauffacher vor und dem seine Frau und noch mehr. Die heißt Gertrud und war eine geborene Iberg, und sie sagt ihrem Manne, daß sie sehr klug ist. Der sagt garnichts. Der sagt erst nachher was. Aber wie Gertrud sagt, sie will von der Brücke runter und sich selbst töten, ist er sehr glücklich, und dann küßt er sie, und das sollten alle Weiber tun."

Rundschau

Karlsruhe

Durch die Zeitungen geht die Nachricht, daß das geplante Stadttheater in Karlsruhe nun doch nicht gebaut werde. 1 600 000 Mark sind nötig, die Stadt will höchstens 1 200 000 Mark geben und verzichtet lieber auf das Theater. Es ist für Karlsruhe von Bedeutung, daß der Plan des Theaters aufgegeben ist. Es heißt nichts andres als Verzicht auf jedes Ansehen und jeden Einfluß im literarischen Leben. Das Hoftheater befindet sich seit Jahren in einem Zustand ödester Stagnation. Und auch der Dramaturg und Regisseur Alwin Kronacher hat allein nichts erreichen können als einige wenige stilvolle Aufführungen. Mit literarischen Plänen konnte er nicht durchdringen. Wenn vor zehn und fünfzehn Jahren jemand nach dem literarischen Leben Karlsruhes fragte, durfte man ihm sagen: Karlsruhe hat zwar keine Literatur, keine Dichter, aber ein gutes Theater. Heute heißt es: Karlsruhe hat keine Literatur und kein Theater. Der Niedergang Karlsruhes als Theaterstadt ist offensichtlich und nimmt in erschreckender Weise zu. Für diesen Niedergang sind drei Faktoren verantwortlich zu machen: die Presse, die Theaterintendanz und nicht zuletzt ein großer Teil des Publikums. Eine Schar Gebildeter steht abseits und klagt über die Mißstände und über die Schuldigen.

Die Presse! Ohne führende, leitende, abwägende Kritik ist keine Kunstentwicklung möglich. Kritisieren heißt scheiden: das Echte vom Kitsch. Die Unfähigkeit, aufgeführte Dramen individualisierend zu analysieren und auf ihren poetischen, dramaturgischen und historischen Wert hin zu prüfen, zeigt sich schon bei den wenigen Aufführungen von Hauptmann und Eulenberg, noch mehr aber, wenn heimische Dichter aufgeführt werden. Die wohlwollende Förderung heimischer Talente geht etwas weit, und persönliche Freundschaften spielen eine große Rolle.

Die Hoftheaterintendanz! Sie wurstelt, ohne von der Presse aufgerüttelt zu werden, im traditionellen Schlendrian fort. Die moderne Literatur ist fast völlig vom Spielplan verschwunden.

Und das Publikum? Ja, es trägt mit die Schuld und verdient eigentlich das Schicksal, im ganzen literarischen Deutschland als besonders philiströs verschrieen zu sein. Denn sonst würde es sich wehren, sich wehren gegen die unfähige lobhudelnde Unkritik der Kritik, sich wehren gegen die Schludrigkeit und Trägheit der Intendanz, sich wehren gegen den beschämenden Beschluß der Stadtväter, die das für Karls-

ruhe so bitter notwendige zweite Theater verweigert haben.

Dieses Theater muß kommen. Und von dieser Bühne herab sollen dann Tolstoi, Ibsen, Björnson, Strindberg, Hauptmann, Schnitzler, Eulenberg, Schmidtbonn und ihresgleichen zu den Karlsruhern sprechen. Das Theater braucht nicht mehr als sechs- bis siebenhundert Personen zu fassen. Als Direktor nehme man eine künstlerisch fortschrittlich denkende Persönlichkeit. Dies Theater muß kommen. Und wenn die Stadt den Bau verweigert, so müssen und werden sich Privatleute finden, welche dieses Theater errichten. Bei entsprechender Leitung wird weder der künstlerische noch der materielle Erfolg ausbleiben. Das Publikum wird erzogen, die Presse muß nachfolgen, und schließlich wird dann auch in das Hoftheater, wenn es nicht völlig Fiasko machen will, frisches neues Leben einziehen.

Rudolf K. Goldschmidt

Aus London

Aus London ist diesmal wenig zu berichten. Granville Barkers vornehm-farbige Neuinszenirungen von ‚Twelfth Night' und ‚Winter's Tale' (über die ich berichtet habe) waren die künstlerischen Taten des ersten Halbjahrs. Nachher kam lange nichts. Und was geschaffen und gezeigt wurde, erreichte das Niveau Barkerscher Ambition nicht. Granville Barker ist keine explodierende Energie, keine robuste, brutale Natur, kein jagendes, unkontrollierbares Temperament; seine Kunst ist kultiviert, eher gobelinartig in ihren Wirkungen und auch in ihrem hellsten Jauchzen noch geistig ausbalanciert. Aber trotz dieser etwas zaudernden Zurückhaltung (Barker ist Fabier) erzielt seine künstlerische Arbeit der Regie unvergleichlich lebendigere, zeitgemäßere Eindrücke als zum Beispiel Forbes-Robertsons immer gleich edle und immer gleich blasse Auslegung Shakespearescher Weltanschauung. Forbes-Robertson, der heuer endgiltig Abschied von der Bühne genommen hat, wird diese wahrscheinlich mit dem Podium der Frauenrechtlerinnen vertauschen; denn auch er ist einer aus der Schar der heutigen englischen Männer, die dem geistigen Masochismus verfallen sind und die offizielle Herrschaft der Frau ersehnen.

Das neueste Stück von Galsworthy ‚Der Erstgeborene' muß zu den schwächern Werken dieses feinen Künstlers gezählt werden; es verschwand sehr bald vom Repertoire, aber es könnte jetzt, da der Kontinent crescendo sich für Galsworthy interessiert, in Deutschland als Ausschnitt englischen Lebens und englischer Denkart immerhin Beachtung finden. Von Edward Knoblauch, der den Berlinern als Autor der orientalischen Ausstattungskomödie ‚Kismet' vielleicht noch in Erinnerung ist, kam eine Phantasie ‚Der Faun' zur Aufführung. Solche Waldgeister aus arkadischen Gefilden können in der londoner Luft nicht gut atmen, und der Faun, der sich mit hübschen Ansätzen einführte, starb an galoppierender Schwindsucht. Die unterhal-

tendste Komödie der Saison heißt: ‚Das große Abenteuer' und stammt von Arnold Bennett, einem der bedeutendsten lebenden Romanschriftsteller, dem mit diesem Stück nun schon sein zweiter außerordentlicher Publikumserfolg als Dramatiker beschieden war. Arnold Bennett, ein etwas nüchternes, aber bei alledem stupendes episches Talent, ist sehr offenherzig und läßt seine nach Hunderttausenden zählenden Anhänger gern in die (zur Besichtigung etwas drapierte) Werkstatt blicken. Ihm ist es jetzt, einem öffentlichen Bekenntnis nach, darum zu tun, den Intellektuellen Englands zu zeigen, daß er Stücke ebenso leicht, nein, viel, viel leichter aus dem Aermel schütteln könne als Romane. Und wenn er in diesem Tempo und mit gleichem Glück weiter operiert, dürfte ihm bei seiner Beharrlichkeit der Beweis glücken. Bennetts Arbeitsmethode ist die der französischen Naturalisten: so und so viel Seiten jeden Tag. Mit oder ohne Inspiration. Genie ist Fleiß. Und das macht im Jahr so und so viele Bücher. So und so viel seichte Unterhaltungslektüre, so und so viel Literatur. Und mit jedem Jahr, mit jedem Erfolg wird die ökonomische Position verstärkt. Der Preis für die Zeitungsspalte, für den Druckbogen, für den Vorschuß, für die Buchauflage hinaufgeschraubt und kaufmännisch unbarmherzig oben gehalten. Hier, wo auch Künstler sich nicht genieren, auf die ihnen einzig mögliche Weise Geld zu machen, ist Arnold Bennett das leuchtende Vorbild der allerjüngsten nachstrebenden Schriftstellergeneration. Die Zeiten Chattertons sind nicht mehr; und das Hungern überläßt der englische Dichter gern seinem deutschen Bruder. Sil Vara

Aus der Werkstatt eines Dramaturgen

Eines Tages fand ich auf meinem Schreibtisch folgenden Brief vor: „Berliner Theater, hier. Ich reichte mein erstlings Arbeit .... in Ihren werte Unternämung ein vor zirka 10 tage. Als anfenger und schpetziel wen man kein Gelerte ist erwartet mann dopelt sehnsüchtig die Antwort. Also zur sache, das Theaterschtück ist eigentlich kein richtiges schtück, besonders ein demestrationsschtück welches wen es ein Scharfsichtige Unternämen, und kein Dramaturg beurteilt, ein Fabelhaften Finanzieln und sogar für das Publikum ein Moralischen Erfolg sichert. Das schtück ist ähnlich wie Alt-Heidelberg — und die Herrn können mir glauben das das Grose Publikum für Gefühlsschtücke noch Immer ein groses Intresse hatt, und solche schtücke fiel mer zugkraft haben wie überschpante Dramen, was nur fürn Fernunf ist, und nicht fürn Herzn. Das Herz fast leichter wie der Fernunf, das Herz kann jubeln, weren der Fernunf nur Grübeln kann. Und datzu behandelt das schtück zwei modernste Erscheinungen, den Sozialen Kampf welchen ein Rechtzanwalt in Berlin durchmacht, und die Frage der Gleichberechtigung des Weibes mit den man. Es sind wol schwechen drin, den

ich bin von Beruf Schlosser. Aber unter Ihre Fachkundige Hende, könnte mann kleine enderungen und Sie werdn es nie zu bereuen haben, nur durf es nicht ein Dramaturg besonders ein Theater Tehniker beurteilen. Die Musick schrieb Herr ...., der ein serr begabter Junger Mann ist und grosartig Vortragen kan. Fileicht dürfte es Herr .... ein Abend fortragen. Ich weis beschtimt das Sie es dann zur Aufürung annemen, denn es hatt ein gantz andere Wirkung wen es forgetragen wierd und Sie es zuhören. Herr .... ist übrigens son Muterseitz ein Neffe son den grosen Kainz. Ich hoffe das Sie meine Bitte betrefs geschtaten der Vortragung durch Herrn .... nicht Ablehnen und erwarte Ihr werten bescheid, zeichne ...."

Ueber die Begleitschreiben zu den eingereichten Stücken (es waren im letzten Jahre über tausend) ließe sich überhaupt viel erzählen, zumal sie oft weit mehr unbeabsichtigten Humor enthalten, als der zähen Arbeit vieler Lustspielautoren in ihren Stücken aufzubringen gelingt. Reicht mir vor kurzer Zeit ein Warenhausdiener sein Stück mit der Versicherung ein, er garantiere, daß im Falle einer Aufführung sämtliche Warenhausdiener Berlins das Theater besuchen würden. Das Stück ist eine Warenhauskomödie, im Fauststil geschrieben, beginnt mit einem Prolog im Himmel und enthält unendlich lange Monologe. Orthographische Fehler bittet der Verfasser verbessern zu wollen. Ein andrer reicht ein Stück ein, das zehn Akte lang ist und nur an zweihundert verschiedene Personen enthält. Wieder ein andrer erzählt in fünf Sätzen sein Stück, indem er meint, die Schauspieler sollen sich nach eigenem Belieben den Text selbst dazu machen.

Im Interesse jener dramatischen Autoren, die wirklich Könner sind, ist der Dramaturg eines großen Theaters verpflichtet, eine beträchtliche Anzahl andrer Stücke als die, welche schon durch ihr Begleitschreiben die Unmöglichkeit einer Aufführung ergeben, abzulehnen, ohne sie gelesen zu haben. Denn sei er auch noch so fleißig, so kann er doch, um nicht völlig abzustumpfen, durchschnittlich nur jeden zweiten Tag ein Stück erledigen, das heißt: in einem Jahr ungefähr hundertfünfzig Stücke. Da nun jährlich tausend Stücke eingereicht werden und diese Stücke, ganz gleich, wie schlecht und minderwertig, in den meisten Fällen einen Protektor aus Literaten- oder Schauspielerkreisen finden, so wäre es gewiß sehr wünschenswert, wenn die Gönner und Freunde unfähiger Dramatiker diese nicht nur im Interesse der ohnehin genug geplagten Dramaturgen, sondern auch in ihrem eigenen Interesse weniger zu fördern versuchten. Denn die Ablehnung trifft allerdings nur den Autor, die Blamage aber den Protektor.

Kurt Mühsam

Tagebuch

Moritz Napoleon

Als ich in den dunklen Raum trat, steckte sich gerade unter Harmoniumbegleitung ein jun-

ger hoffnungsvoller Arzt an einem Diphtheritiskind an, die Hauskapelle wimmerte, alte Mimen standen mit hängenden Trauerbacken um das Bett des Sterbenden, und hinter mir faßte ein Kind die Quintessenz des Dramas in die Worte zusammen: „Au weh, Mutta! Ick mecht aba keene Fteritis nich ham ..."

Worauf das Pathé-Journal anhub: „Hier in Turkestan machte gestern der bolivische Gesandte eine Ausfahrt"; „Maurenbrecher tritt aus der sozialdemokratischen Partei aus" — und man sah ihn treten; „Wilson interessiert sich für die Pfadfinder" — und man sah ihn sich interessieren; und so ad nauseam usque.

Aber dann: Prince als Bonaparte. Lieber Sabo, es tut mir leid, aber Sie sind nichts dagegen. Hier war Groteske, gute Filmtechnik — kurz: ein Wunder. Moritz kommt, er lächelt hold, daß man seine kariösen Zähne bewundern darf, und die junge Witwe, seine Angebetete, zeigt ihm die hundertundeine Napoleonbüsten, die diese Patriotin sich in ihrem Zimmer aufgestellt hat. Er lächelt. Man muß sehen, mit welcher Miene er diesem Kult seine Billigung erteilt. Dann zerbricht er eine Büste — der Teufel und die Witwe sind los, Moritz ab.

Ein Brief: der Notar schreibt, er hätte ihm die Erbschaft seines Onkels zu übergeben: eine Napoleonbüste und seinen Gehrock. Seinen — der Notar meint, dem Onkel seinen. Seinen — Prince meint, Napoleon seinen. Reliquie! Triumph!! Geht ins Bett.

Dann ein echter, guter Filmtrick. Zwei Moritze: einer im Bett, der träumt; der andre steht auf, zieht sich den historischen Gehrock an, verwandelt seinen Diener in einen Mameluckken und wird und ist Napoleon.

Was dann kommt: det muß man jesehn ham. Wie er — immer mit diesem süffisanten, jungenshaften Lächeln — seinen Generalen Schnupptabak in die Nasen schmiert, wie er den Regenschirm handhabt, Auto fährt, zahlt und dem Chauffeur einen Orden als Draufgabe auf die Brust heftet! Und dabei ein Stolz, eine Grandezza, eine Unterlippe, eine Locke — wenn das Possart sieht, zerplatzt er auf der Stelle.

Das wimmelt von witzigen Regieeinfällen: der Stern, den der Kaiser alten Gardisten von seiner eigenen Uniform weg schenkte, erneuert sich ständig, hingezaubert, und jedesmal bedanken sich die Soldaten mit einem Knicks. Einer, eine bärtige Gestalt, weint — und der petit caporal wischt ihm mit dem ingeniösen Gehrock die Aeugelein.

Und sie machen unter der Leitung des großen Feldherrn Freiübungen, und schließlich erstürmen sie die Pyramiden. Und (Marseillaise!) oben steht er, wie eine Ansichtskartenfigur, und hält den Säbel unentwegt hoch — und fällt

aus dem Bett.

Und so weiter.

Ich habe das nur erzählt, um zu zeigen, daß es doch auch schließlich möglich ist, einmal

einen guten, witzigen Film zu bringen: das Ganze dauerte fünfzehn Minuten, prätendierte nichts und unterhielt auf eine so anständige, saubere und glückliche Art, daß man sich nur wünschen kann, dergleichen oft und immer zu sehen.

* * *

Die Nummern 34 und 35 erscheinen als Doppelnummer am 28. August

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Herbert Eulenberg: Der Krieg, Satirischer Einakter. Kurt Wolff.

Annahmen

Hermann Bahr: Das Phantom, Lstspl. Berlin, Deutsches Künstlerth.; Frankfurt a. M., Schsplhs.; Hamburg, Thaliath.; München, Hofth.; Wien, Deutsches Volksth.

Hjalmar Bergström und Anker Larsen: Schwarzepeter, Dreiaktiges Lstspl. Düsseldorf, Schsplhs.

Hermann Essig: Der Held vom Wald, Drama. Mannheim, Hofth. Drei-Masken.

Karl Ettlinger: Das Beschwerdebuch, Komödie. Wien, Deutsches Volksth. Drei-Masken.

John Galsworthy: Kampf, Schauspiel. Berlin, Deutsches Künstlerth.

Jean Gilbert: Die Tango-Prinzessin, Gesangsposse, Text von Jean Kren, Kurt Kraatz und Alfred Schönfeld. Berlin, Thaliath.

Arno Holz: Sonnenfinsternis, Tragödie. Bernburg, Stadtth.

Leo Kastner: S. M., Dreiaktiger Schwank. Lübeck, Stadtth.

Josip Kosor: Hadziibrahimaga, Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne. Drei-Masken.

Paul Lincke: Casanova, Dreiaktige Operette. Chemnitz, Stadtth.

Johann Nestroy: Nur Ruhe, Posse, bearbeitet von Leo Birinski. München, Hofth.; Wien, Deutsches Volksth. W. Karczag.

Franz von Schönthan und Rudolf Presber: Die Puppenklinik, Dreiaktiges Lstspl. Berlin, Lstsplhs.; Frankfurt, Neues Th.; Königsberg, Stadtth.; Wien, Dtsch. Volksth. Felix Bloch Erben.

Paul Friedrich Schröder: Das Bild in den Bergen, Eine florentinische Legende. Hannover, Dtsch. Th.

Josef Snaga: Xanderl, Dreiaktige Operette, Text von Erich Urban und Theo Halton. Leipzig, Operettenth. Berliner Theaterverlag.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

15. 7. Heinz Eckenroth: Im engen Land, Die Tragödie einer Jugend. Liebenwerder, Kurth.

24. 7. Curt Müller: Um Napoleon, Vieraktiges Drama. Hannover, Schauburg.

27. 7. Heinz Lorenz: Rudlieb der Christ, Drama. Harzer Bergth.

28. 7. Max Bayrhammer und Kurt Neander: Das Familienbad, Schwank. Putbus, Fürstl. Schsplhs. A. B. Schoen.

29. 7. Bruno Mundhaß: Verkehrte Welt, Ein tolles Spiel in vier Akten. Naumburg, Stadtth. A. B. Schoen.

1. 8. Leo Schottländer: Die teuerste Frau von Paris, Einaktige Operette, Text von Fritz Grün-

baum und Heinz Reichert. Hamburg, Kleines Th.

2. von übersetzten Werken

Edward Knoblauch: Der Faun, Dreiaktige Komödie. München, Kammerspiele.

Jubiläen

Das Farmermädchen: 125, Berlin, Friedrich-Wilhelmst. Schsplhs.

Die spanische Fliege: 50, Leipzig, Schsplhs.

Die Schiffbrüchigen: 50, Berlin (im Deutschen Th.).

Hochherrschaftliche Wohnungen: 175, Berlin, Komödienhs.

Puppchen: 225, Berlin, Thaliath.

Schöne Frauen: 25, München, Kammerspiele.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Nebenrollen. XXI. Der erste Feldherr (in ‚Amphitryon'). Der neue Weg. XLII 31.

Karl Birk: Der Hutwächter im ‚Tell'. Der neue Weg XLII 31.

Hans Franck: Strindbergs Werk. Voss. Ztg. 374.

J. Landau: August Bassermann. Deutsche Bühne V 11.

F. Lütgenau: Wie schuf Ibsen? Westfälisches Magazin IV 5.

Erich Mühsam: Festspiel. Kain III 4.

Ernst Edgar Reimérdes: Ida Pellet. Der neue Weg XLII 28.

Heinrich Spiero: Franziska Ellmenreich. Zukunft XXI 44.

Adolf Teutenberg: Das Problem der Sitten in Hebbels Gygesdrama. Der neue Weg XLII 30.

Richard Treitel: Die Haftbarkeit des Konzessionärs. Der neue Weg XLII 28.

Gustav Wethly: Hebbels Idee vom Drama. Das literarische Elsaß XX 4.

Wilhelm Wintermantel: Das Tragische in Ibsens, ‚Wildente'. Der neue Weg XLII 31.

Personalia

Max Pallenberg hat seinen Vertrag mit dem Theater am Nollendorfplatz nicht erneuert. Fritzi Massary wird ebensowenig an dieses Theater zurückkehren, sondern ein Engagement am Theater des Westens annehmen, wo auch der frühere Direktor Charlé als Regisseur tätig sein wird.

Der Direktor des freiburger Stadttheaters Dr. Paul Legband ist zum Intendanten desselben Theaters ernannt worden.

Engagements

Aussig (Stadtth.): Friedrich Gerber (Regisseur).

Berlin (Berliner Th.): Adrienne Glasel vom wiener Dtsch. Volksth.; Helene Lyck von den münchner Kammerspielen.

— (Deutsches Schsplhs.): Herbert Brüchner, Joachim Ehrich, Felix Rossert.

— (Kleines Th.): Lupu Pick.

Czernowitz (Stadtth.): Karl Bröckol (Tenor).

Dresden (Hofth.): Maximiliane Mebus-Bleibtreu vom wiesbadener Hofth.

Görlitz (Stadtth.): Thea Walden.

Hamburg (Neues Th.): Camilla Bozél vom wiesbadener Operettentheater 1913/14.

New York (Irving Place Theatre): Rudolf Aicher vom mannheimer Hofth.

Zürich (Vereinigte Stadtth.): Wolfgang Hoffmann-Harnisch von Lübeck.

Nachrichten

Die Rheinische Verbandsbühne wird zu einer Rheinisch-Westfälischen Verbandsbühne ausgestaltet. Die Bühnengenossenschaft leistet einen Jahresbeitrag von tausend Mark. Der Regierungspräsident bewilligte dreitausend Mark für Schülervorstellungen. Zahlreiche Großfirmen zeichneten Jahresbeiträge.

Josef Jarnos neue wiener Bühne, die am ersten Dezember eröffnet werden soll, wird Neues Stadttheater heißen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 28. August 1913 Nummer 34/35

Wenn Ibsen wiederkäme . . .

von Kurt Tucholsky

Er kommt ja natürlich nicht wieder. Und käme einer mit seinen Kräften, seiner Blutmischung, seinen Gehirnzellen — er würde heute anders schreiben. Andre Kämpfe würde er gestalten, andre Menschen, andre Zwiespalte . . .

Aber nehmen wir einmal an, so einer käme wieder. Meinethalben auch wieder aus dem Norden. Käme wieder und versuchte, auch in Deutschland durchzusetzen, was im Norden geboren wurde.

Was würde geschehen?

Ich glaube: nichts. Ich glaube, daß Ibsen der Zweite ein lebender Leichnam sein würde — nur würde man ihn nicht bei Reinhardt aufführen. Zu denken, so einer käme wieder: in diese Zeit des Raffens, des übereilten Tempos, des Spektakels käme einer und verlangte stilles Zuhören und Meditationen, die sich nicht darauf bezögen, wie einer Baisse in Canada abzuhelfen sei. (Zwischenbemerkung des Lesers: „Uebrigens, Scherz bei Seite — das ist wirklich eine Sache mit Canada!")

Letzten Endes mögen es ja immer die Fuggers gewesen sein, die die Welt regierten. Man müßte ein Goethe-Philologe sein, um anzunehmen, daß in der Zeit der ‚Zweiten Blüteperiode der deutschen Dichtkunst' das Städtchen Weimar in einem Glanz gestrahlt hätte. Natürlich nicht. „Im eigentlichen Volke blieb alles still". Natürlich. Aber:

Nie hat Industrie und Kapital so frech behauptet, Kultur zu spenden, wie heute; nie ist ihnen das so geglaubt worden, wie heute. Der Kino ist nur eine Figur auf diesem Schacherbrett, wo jeder matt gesetzt wird, der nicht den König dem Bauer vorzieht.

Nehmen wir an, so ein Stück wie die ‚Nora' käme herunter zu uns. Wie schon gesagt: anders. Zeitgemäßer. Mit irgend einer Frage, die uns bewegt, die über Rücksichten,

Kontobücher, Prinzipien hinweggeht, wie man über totes Laub geht. Denken wir an den Zusammenstoß des Einzelnen mit dem Portemonnaie der Gesamtheit. Oder an die böse Geschichte mit der Kindesliebe, die zu fordern niemand berechtigt ist . . . Was würde geschehen? (Ich sehe hier ganz von den kunstkritischen Fragen ab.) Was würden die ‚Leute' sagen?

Pfeifen würden sie. Wir sind zurückgegangen. Früher wehte ein kräftiger Wind, und wenn einer kämpfen wollte, so wurde ihm das nur vom Gegner übel genommen. Heute? „Ach, gehen Sie mir damit. . ." Sie wissen alles. Sie haben alles gelesen. Sie sind über alles orientiert und lieben die Stille, unangenehm berührt, wenn einer vor Hunger ächzt. Man ächzt nicht. Und wir fragen uns vergebens, für wen dieser Riese gearbeitet hat, für wen alle die von 1880 gearbeitet haben, gelitten und gekämpft. Dafür?

Daß heute der kleinste Commis wohl unterrichtet die Achseln zuckt, wenn man ihm zumutet, zu kämpfen? Er hat die Phrase von der „positiven Mitarbeit" erfunden und nimmt es Vorwärtsstrebenden persönlich übel, wenn sie nicht auf Schutt bauen wollen, sondern niederreißen und aufräumen.

Gewiß: sie haben Interessen. Sie scharen sich um die Theosophen und beschäftigen sich in guter alter deutscher Weise mit Definitionen der letzten Seelenprobleme. Und ihre großen Füße stehen nicht mehr auf dieser Erde. Oder sie erkennen durch Vereinsbeschluß dem Menschen die Seele ab und teilen dem lieben Gott mit, daß sie vom ersten dieses Monats bedauern, seine Dienste weiterhin nicht in Anspruch nehmen zu können.

Und zu diesen Menschen sollte Ibsen sprechen? Zu den einen, die überhaupt kein Kunstwerk mehr hören und sehen wollen, und zu den andern, die es nicht voraussetzungslos tun können?

Und es bliebe nicht beim Pfeifen. Sie würden ihn heruntertrampeln, sie würden nicht ruhen, bis sie ihn tot gemacht hätten, bis er sich nicht mehr rührte. Oder sollten sie nicht einmal dazu die Kraft haben? Würde auch hier dieses faule und flaue Schauspiel einsetzen, daß man eine Begabung nicht anerkennt, nicht bekämpft, sondern mit einem müden Kopfnicken gewähren läßt, bis sie in Gleichgültigkeit erstickt ist? Wenn der Bürger auch sonst stets der Meinung ist, ein ihm vorgehaltenes Spiegelbild sei ein fremdes Portrait — bei einem Ibsen von 1913 würde er sich wiedererkennen. Oder doch fühlen, daß hier sein Heiligstes auf den richtigen Stand gebracht, also heruntergesetzt wird. Er wird das nie zugeben. Er wird sich rächen und sagen, die Situationen seien unmöglich und die

Charaktere entsprächen nicht der Wirklichkeit — denn das hat er gelernt, sein realistisches oder neuromantisches Sprüchlein aufzusagen.

Berlin ist kein Maßstab, ich weiß. Denn was diese Stadt an eigener Geistigkeit produziert, geht auf die Haut einer Kuh des Paläh de danz.

Aber auch das Reich ist matt. Der Osten ist versulzt, und nur im Westen sind sie freier. Merkwürdig: dort ist die Industrie stärker, aber sie erdrückt nicht die Geistigkeit. Auch scheint mir drüben am Rhein und am Main das Gefühl für die herrschenden Faktoren des Wirtschaftslebens subtiler zu sein; man weiß immer, daß es letzten Endes die Großbanken sind (als eine Institution, bei der Konsumenten und Produzenten zusammenlaufen und so deutlich den Stand der Dinge angeben), die die Voraussetzungen eines Familienlebens, einer Stellung, eines kleinen Glücks schaffen. Sie beherrschen all die Dinge, die ja artistisch nicht kompliziert sein mögen, die aber, wie wir immer mehr erkennen, nötig sind. Denn die Kunst setzt eine gewisse Sicherheit der pekuniären Existenz voraus. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Der Osten und seine Zentrale, Berlin, ist anders. Hier würde man nie dulden, daß jemand das Geschäft nicht in den Mittelpunkt setzt. Wir sind keine Amerikaner: drüben schätzt man den Dollar um seiner selbst willen und hat ihm niemals einen Geist beigelegt. Unser Kapital aber hat sich die Köpfe gekauft, und der gilt als rückständig, der nicht in einem Bankenkonzern eine Idee sieht. Die Schriftsteller beginnen, von der Romantik des Geschäftslebens zu erzählen; und was die Geste betrifft, so haben sie recht. Wir sind schlimmer als Amerika: sie beten den Dollar an — wir den Mann, der ihn hat.

Nun stelle man sich vor, der alte Ibsen kümmerte sich auch um diese Dinge. Ueber die tiefen Rätsel unsres Lebens haben sie ihn schreiben lassen, denn das störte keinen, und das hinderte auch nicht — wenigstens nicht unmittelbar — das Geschäft. Aber es sollte einmal gewagt werden, direkt die Beherrschung (oder wenigstens den Versuch dazu) der Börse über den Geist in den Mittelpunkt einer Handlung zu setzen!

Es ist doch kein Zufall, daß der Ibsen von damals mit offenen Armen empfangen wurde. Die es mitgemacht haben, schreiben heute noch immer und immer wieder: es sei eine kampfesfrohe Gesellschaft gewesen; sie genierten sich nicht, und wohin sie hieben, da wuchs nichts mehr — am allerwenigsten dieses grüne, dichte, feine Gras, das heute bei uns über alle nicht unbedingt lieblich anzusehenden Dinge wächst. Nur Ruhe!

Nur nicht immer mäkeln! Nur endlich einmal Ruhe! Man könnte das Streben jener alten Jahre in die Worte fassen: „Laß nicht!“ und das der unsern: „Laß schon“!

Mau. Flau. Wenn Ibsen wiederkäme... Wenn doch einer käme! Aber gleich darauf möcht' man den Wunsch im Busen gern bewahren. Was nützte es uns? Was nützte es, wenn ein Gigant allein gegen alle stünde? Wenn keiner, keiner ihm beispränge? Die Alten sind müde. Die Jungen haben wichtigere Sorgen: sie müssen sich bespeien wegen eines falsch gesetzten Adjektivs und einer nicht korrekt adhibierten Weltanschauung; oder sie haben Vereine gegründet, Lobesversicherungsgesellschaften A. G. (auf Gegenseitigkeit), die darüber wachen, daß einer den andern und der andre den einen fördert, druckt und belobt.

Ibsen aber ist am dreiundzwanzigsten Mai 1906 in Christiania gestorben und wird nie mehr auferstehen.

Giselheer dem Tiger / von Else Lasker-Schüler

Über dein Gesicht schleichen die Dschungeln.
O, wie du bist!

Deine Tigeraugen sind süß geworden
In der Sonne.

Ich trag dich immer herum
Zwischen meinen Zähnen.

Du mein Indianerbuch,
Wild West,
Siouxhäuptling!

Im Zwielicht schmachte ich
Gebunden am Buxbaumstamm —

Ich kann nicht mehr sein
Ohne das Scalpspiel.

Rote Küsse malen deine Messer
Auf meine Brust —

Bis mein Haar an deinem Gürtel flattert.

Das Jahr der Bühne

Die Vorrede zum zweiten ‚Jahr der Bühne', das dieser Tage im Verlag Oesterheld & Co. zu Berlin erscheint und drei Mark kostet.

Im Geleitwort zum ersten Band habe ich dem Glauben Ausdruck gegeben, daß spätere Generationen sich über unsre Theatergegenwart am besten in meiner Sammlung unterrichten werden. Offenbar teilen manche diesen Glauben. Soweit meine Kritiken wieder kritisiert worden sind, hat man mir wenigstens zugestanden, hat man gerühmt, daß... Nun, ich zähle lieber auf, woran man sich gestoßen hat. Ich finde alle Beschwerden unbegründet und hoffe, durch ein paar Worte der Erklärung oder Widerlegung zu erreichen, daß sie nicht auch gegen diesen Band erhoben werden.

‚Das Jahr der Bühne' soll ein irreführender Titel sein. Es dürfe höchstens heißen: Das Jahr der berliner Bühne. So pedantisch war es freilich nicht gemeint. „Ein Titel muß kein Küchenzettel sein", sagt Lessing. Ganz richtig wäre: Mein Jahr der Bühne; denn ich will die Eindrücke, die ich im Lauf eines Theaterjahrs gehabt habe, andern sichtbar machen. Wenn einer einwendet, daß viele „Nebensächlichkeiten in solch einem Jahrbuch hätten wegfallen können", so ist eben nur zu widern, daß mich diese Nebensächlichkeiten zur Aussprache gereizt haben. Schließlich läuft alles auf die Frage hinaus, ob man mir das Recht der Persönlichkeit einräumt, meine Kritiken zu Büchern zusammenzufassen, oder nicht. Räumt man mirs ein, so wundere man sich in einem oder dem andern Falle, wie kritiklos dieser anspruchsvolle Kritiker seinen eigenen Leistungen gegenübersteht; aber hüte sich vor dem Trugschluß, daß die berliner Bühne doch wohl kaum als die deutsche Bühne zu nehmen sei. Warum nicht? Weil ein paar neue Dramen in Hamburg, München, Stuttgart und nicht in Berlin aufgeführt werden? Das ist ein Glück für Berlin — nicht ein Zeichen, „daß Berlin schon lange aufgehört hat, die Theaterhauptstadt Deutschlands zu sein". Was wird aus diesen Dramen? Die meisten verschimmeln, nachdem sie ein- bis dreimal gespielt worden sind — nachdem oder weil sie meist ungenügend gespielt worden sind. Die Qualität der Aufführungen ist ja für den Rang einer Theaterstadt nicht unwesentlich. Was nützt das köstlichste Stück, das man nicht inszenieren, nicht darstellen kann! Man sage mir nichts gegen Berlin. Man sage meinetwegen viel gegen Berlin; nur sage mans nicht früher, als bis man die zweitgrößte Kunststadt Deutschlands im Vergleich zu der größten ein Dorf genannt hat.

‚Das Jahr der Bühne' bedeutet also dasselbe wie: Das Jahr der berliner Bühne. Einem aber wäre für mein Buch selbst dieser Titel zu umfassend; er schreibt vor, im Namen der Wahrheit: Das Jahr einiger berliner Bühnen. „Warum hält der Verfasser es nicht der Mühe für wert, in einer Jahresrevue über diejenigen Bühnen Bericht zu erstatten, die im Interesse des Großstadtpublikums einen

so hervorragenden Platz einnehmen, und die durch ihre volksbildenden Leistungen und Bestrebungen in weitesten Kreisen Anerkennung und Förderung verdienen? Ich meine die beiden Schillertheater und die freien Volksbühnen." Ich fürchte, das wird sich nicht ändern. Die weitesten Kreise sind nicht meine Kreise, und dies Großstadtpublikum ist ein Vorstadtpublikum. Es ist beseligt und bereichert, wenn es für eine halbe oder für anderthalb Mark erleben darf, wie heut, im hohlsten Pathos eines Backfischbretterhelden, die Menschen Menschen eine falsche, heuchlerische Krokodilenbrut genannt, und wie morgen diese selben Menschen vom platten Wohlbehagen eines Schwänkeschmierers rosenrot gepinselt werden. Was geht das mich an? Es ist eine alte Frage, ob schlechte Kunst besser sei als gar keine; und es ist eine Frage, die der Sozialpolitiker anders beantworten wird als der Aesthetiker. Aber es ist kaum eine Frage, daß ich nicht nötig habe, Stücke, die ich irgendwo in einer schönen Aufführung gesehen, ein paar Jahre später in einer häßlichen, ob auch spottbilligen, Aufführung wiederzusehen. Derart „bewährte", also schon beurteilte Stücke bilden den Hauptteil des Repertoires dieser Bühnen. Den Rest bilden Experimente, die fast immer scheitern, fast nie der Rede wert sind. Denn die Proletarierbühnen werden von noch unsicherer schwankendem Urteil geleitet als die Bürgerbühnen. Die Neue Freie Volksbühne wollte uns im vergangenen Winter zeigen, was eine Harke ist, und schlug eine Versuchsbühne für junge Dramatiker auf. Sie wirds nicht wiedertun. Aber selbst wenn den Leitern oder Dramaturgen dieser Bühnen einmal eine Entdeckung geglückt ist, vergessen sie immer, daß ein absonderliches, extravagantes, bei großen Vorzügen unfertiges Drama die sorgsamste Vorbereitung, das geschlossenste Ensemble verlangt. Hat es das nicht, dann fällt es durch und heißt: nicht bühnenfähig. Solch einem unherkömmlichen und unreifen Stück ist Nicht-Aufführung, weil wieder gut zu machen, viel weniger schädlich, als eine Vereins-Aufführung dieser Art, nach der es erledigt ist. Ich aber habe es trotz alledem „der Mühe für wert" gehalten, mich im Neuen Volkstheater zu überzeugen, daß ein unaufführbares Stück wie Hebbels ‚Julia' nicht einmal durch die schwächste Darstellung aufführbar wird; und werde es in den nächsten Jahren wahrscheinlich dabei belassen, über die Leistungen derjenigen berliner Bühnen „Bericht zu erstatten", die nicht durch „volksbildende Bestrebungen" wie durch ein Aushängeschild weithin verkünden, daß sie nichts können.

Was mir sonst vorzuwerfen ist oder vorgeworfen wurde? Ich habe „die störende Neigung, in ganzen oder halben Zitaten zu reden" — eine Neigung, die ich gar nicht zu bekämpfen versuche, weil ich nicht einsehe, was an ihr tadelnswert ist, wem sie oder inwiefern sie der Sache schadet —; und ich habe Brahm ungeheuerlich unterschätzt. Auch das ist unzutreffend. Ich habe Brahm niemals unterschätzt. Ich habe ihn nur nicht überschätzt. Ich habe ihn ganz einfach richtig eingeschätzt. Die richtige Einschätzung war zu seiner besten Zeit eine hohe Einschätzung. Deß zum Beweise habe ich in

meinen Nekrolog auf den Mann fünfunddreißig (früher geschriebene) Seiten über seinen Ibsen-Zyklus eingeschoben. Sucht heller tönende Hymnen. Wenn sie nach den ‚Gespenstern' und der ‚Wildente' voller klingen als nach andern Aufführungen, so liegt die Schuld in Brahm, nicht in mir, der am liebsten die Fanfare bläst, aber vor Frau Orloffs Hilde Wangel vielleicht doch die Jubellaute unterdrücken durfte. Es wird ein neuer Einwand sein, daß ich die Erinnerung an so belanglose Leistungen in einem theaterhistorischen Werk aufbewahre. Aber es galt ja, Brahms Grenze abzustecken; und es war seine Grenze, daß er eine Tragödie wie ‚Baumeister Solneß' schon nicht mehr verstand und nur darum so lächerlich falsch besetzen konnte. Wer gleichwohl nicht abermals zu hören begehrt, wie unzulänglich dieser und jener Dutzendmime, von dem nichts andres zu erwarten war, vor Jahren Komödie gespielt hat, oder wer der Meinung ist, daß durchweg von den Schauspielern zuviel Aufhebens gemacht wird, der halte sich an meine Bemerkungen über die Dramen: sie scheinen mir bezeichnend für das ehrfürchtig-zweifelnde Verhältnis meiner Altersgenossen zu dem Ibsen, der vorläufig noch in Bausch und Bogen bewundert wird.

Ich bin bei der Zusammenstellung dieses zweiten Bandes überhaupt nicht so streng gewesen. Ich habe ein Portrait der Höflich, das, vor zwei Jahren, bei ihrem Abgang von der Bühne entstanden (und nicht in der ‚Schaubühne' erschienen) ist, vor den Bericht über ihre Rückkehr zur Bühne gesetzt. Ich habe einen alten Aufsatz über ‚Parsifal' aufgenommen, den ich während der Debatten über die Frage der Freigabe aufgefrischt habe. Ich habe, drittens, eine Abstrafung des Theaterdirektors Lantz, obwohl sie ihren Zweck längst erfüllt hat, nicht weggelassen. Denn ich bleibe ja dabei, zu wähnen, daß man meiner Sammlung einmal geschichtlichen Wert beimessen wird. Aus einer Anzahl meiner Bände wird in Jahrzehnten eine Wellenlinie der Entwicklung und Rückentwicklung des berliner Theaters abzulesen sein. Dann soll man deutlich sehen, wer im Winter 1912 zu 13 ein sogenanntes Deutsches Schauspielhaus regieren durfte; auch, daß wenigstens an einer Stelle versucht wurde, diese Regiererei, wenns nicht anders ging, mit den derbsten Mitteln zu hindern. Das, dünkt mich, gehört in ein ähnliches Bild der berliner, also der deutschen Theaterzustände.

Ist das alles aber, selbst bevor es Vergangenheit ward, so langer Rede wert? Manche bestreitens und lachen mich aus. Es sei weltfremd und närrisch, sich vorzumachen, daß eine Premiere von Hauptmann oder bei Reinhardt noch irgend eine Bedeutung habe. Ein schlechtes Stück oder eine gute Aufführung bekümmert oder beglückt, sagen sie, keinen Menschen mehr. Die Leute laufen ins Theater, wie auf die Rennbahn, wie auf den Flugplatz, wie in den Kino, wie in die Kneipe. Man will sich zerstreuen, sich kitzeln lassen, sehen und gesehen werden. Wen ich fördere, der schlägt der Menge ins Gesicht. Darum meidet sie ihn. Was soll denn der Bourgeois, der Schieber, das Weibchen — was sollen sie alle mit einer Darbietung anfangen, die ihre Ideale verspottet und zersetzt? Sollen sie dazu

noch applaudieren? Warum? Aus aesthetischen Gründen? Aber sie wissen ja gar nicht, was das ist. Aus Ueberzeugung? Dann müßten sie sich wandeln. Das fällt ihnen nicht ein. Oder sie lügen. Sind sie wahrhaftig, so beten sie gestern zu Sudermann, heute zu Hardt. Sie verlassen das Theater, wo sie zufällig Strindbergs ‚Totentanz' oder Tolstois ‚Lebenden Leichnam' gesehen haben, und benehmen sich zu Haus, in ihrem Geschäft, gegen ihre Mitmenschen so, als wäre nichts gewesen. Es war auch nichts oder doch ihnen nichts. Und da komme ich und mache um den winzigen Bruchteil Nutzen, den es womöglich oder auf die Dauer sogar sicherlich haben würde, wenn nicht bloß an einer Stelle, sondern überall die Kunst den Kitsch verdrängte, solchen Redeaufwand? Der ist vielleicht nicht schmählich, aber ohne Zweifel nutzlos vertan. Wie denke ich mirs denn? Kann sich das Theater bessern, ohne daß sich die Presse, die Verwaltung, die Wirtschaftsform bessert? Ich möge gefälligst erst unten und oben und rundherum reformieren. Das Theater allein kann sich nicht bessern, weil sich die Bösen immer ihr Theater halten werden und nicht meins.

Ich will darum nicht nachlassen, mein Theater zu fordern. Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen. Joseph Lister und Hermann Grimm haben niemals gefragt, ob der Gesellschaftszustand so sei, daß ihr Rat, des Arztes und des Aesthetikers, vernünftig angewandt werden und fruchten könne: sie haben ihre Gaben ausgewirkt. Von mir dagegen verlangt man, daß ich endlich merke, wie nah ich Sysiphus verwandt bin; daß ich mich auf meine alten Tage einer lohnenderen Branche widme. Das wird mit Vernunftgründen nicht zu erreichen sein. Aber diese Vernunftgründe sind ja gar nicht vernünftig. Weil ich gern, gut und ganz tue, was mich Beruf und Neigung heißt, und weil es nicht auf jedem Gebiet des öffentlichen Lebens einen gibt, der von seiner Pflicht oder dem, was er dafür erachtet, so besessen ist wie ich — deshalb soll ich mich auf diese sämtlichen Gebiete werfen, deshalb soll ich vieler andrer Arbeit leisten? Dazu fehlt es mir an Neigung und Beruf; und auch, wenn nicht — darunter würde meine Arbeit leiden. Sie soll nicht leiden. Ich will fernerhin nichts unversucht lassen, die Leute von den unreinen zu den reinen Dramen, aus den Geschäftstheatern in das Kunsttheater zu locken. Ich will fernerhin die Pfuscher nicht bloß bekämpfen, weil sie pfuschen, sondern hauptsächlich, weil sie mit ihrer Pfuscherei das Ethos verderben. Ich will fernerhin so fühlen und so handeln, als komme im Himmel und auf Erden an Wichtigkeit nichts, nichts und abernichts der Schaubühne (ohne und mit Anführzeichen) gleich; als sei die Aufgabe, sie sauber zu erhalten, mir von einem leibhaftigen Erzengel ins Herz gehämmert worden. Denn des Einen bin ich ganz und gar gewiß: daß nur, wer seine Arbeit für tiefnotwendig, von keinem andern so zu leisten, und deshalb für seines Lebens Inbegriff und Losung hält — daß nur der alles, was an Kraft, Fleiß, Wissen, Mut und Willen in ihm ist, ans Licht zu bringen und zum Wohl der Allgemeinheit zu verwenden fähig ist.

Der Schauspieler als Autor / von Theodor Tagger

1

Es ist schon wirklich viel Zutreffendes gesagt worden über den Autor, der in seinem Werk als Schauspieler auftritt — über dieses zweite Hineinsinken des Schaffenden in sein Erschaffenes.

Noch weit interessanter scheinen mir nun aber die Momente jenes Problems zu sein, das eine Umkehrung des obigen ist; und wir wollen uns darüber unterhalten, wie sich der Schauspieler als Autor ausnimmt, und zwar als Autor eines dramatischen Werkes.

Nur um die Sache schneller in Gang zu bringen, bitte ich Sie, sich das Fragment ‚Saul' von Josef Kainz vor Augen zu führen.

Da erfahren Sie, daß man das dramatische Werk eines Tragöden anders zu sehen hat und auch anders zu beurteilen hat, als die Tragödie eines Dramatikers. Dieser schafft, indem er die gesamte Perspektive des Szenenbildes vor Augen hat und die einzelnen Gestalten unter diesem Gesichtspunkt handeln läßt und sich bewegen — während der Schauspieler für die Bühne schöpferisch ist in der Vision des Selbstagierens.

Es ergibt dies eine gänzliche Verschiebung des gesamten darstellenden Komplexes, insofern, als das gute Stück eines Dramatikers symmetrisch sein wird oder eurhythmisch: während das gute Stück des Schauspielers zentrisch nach seinem Ich zu gebaut sein wird, also seinen Gesamtakkord im Helden tragen wird. Ich möchte aber lieber statt „gut" sagen: echt, richtig-aus-sich-heraus-geboren.

Die Verteilung der Kräfte, wenn wir jetzt vom Helden absehen wollen, ist bei beiden Autoren grundverschieden: der Dramatiker sucht das Verbindende der einzelnen tätigen Menschen (für die Entwicklung der Handlung tätigen) durchweg zwischen allen Hauptspielern zu schaffen, während der für die Bühne schöpferische Schauspieler alle andern Kräfte um den Helden herum aufstellt, und zwar zentripetal, das heißt: vom Mittelpunkte, also von ihm selbst angezogen und demzufolge mit den andern Gestalten kaum in direkter Fühlung stehend.

Um das Ganze rasch plastischer auszudrücken: gleicht das gute Werk eines Dramatikers mehr einem romanischen Bau, so ist das gute Drama eines Schauspielers ein gotischer, in

dem der Held ein alle überragender Turm ist, der die übrigen um sich gruppiert und ihre Stimmen in sich zusammenfaßt.

2

Wir wollen uns die Sache nicht so schwer machen und Kainzens Fragment genauer besehen.

Sein Held ist in erster Linie das gequälte Volk. Die Einzelstimmen, die aus ihm herausſprechen, stehen im Mittelpunkt der Geschehnisse, und seine Leiden sind am konzentriertesten zusammengefaßt in zwei Gestalten. Nun ist da etwas sehr Seltsames: daß nämlich diese beiden Gestalten, Joram und David, aus dem Volk, also aus einer Masse emporragen und doch nicht irgendwie verbunden sind. Sie verkörpern, im Gegenteil, zwei getrennte Welten. (Wenn man unbedingt will, kann man darin doch etwas Verbindendes finden: man kann die im Unterbewußtsein gärende Auflehnung, welche im Begriff ist, aus dem Mißbehagen heraus als Trotz ans Licht zu kommen, man kann die Auflehnung gegen die Hierarchie als dieselbe Basis betrachten, auf der sie beide stehen; das ist der Schrei nach einem König.)

Dieser alte Joram, der die Ermordung seiner Tochter mit der Ermordung der beiden Priester, die sie mißhandeln wollten, rächt — dieser alte Joram zentralisiert den ersten Teil des Aktes, welcher nichts zur Handlung beiträgt, sondern ein viel zu lang geratenes Stimmungsbild ist. Es zeigt sich hier eben wieder, daß der Autor keinen Zusammenhang finden konnte zwischen der eigentlichen Handlung und der Joram-Szene. Als Schauspieler vergaß er das Uebrige und Eigentliche und gestaltete lediglich die Joram-Szene als solche: und deswegen ist diese gar nicht Exposition zur Tragödie ‚Saul', sondern ein in sich abgeschlossenes Bild. Nachdem dies vor unsern Augen abgerollt ist, sind wir gerade so weit als wie zuvor: die Exposition zum Drama beginnt wieder von neuem. Diesmal mit dem jungen David.

Joram, der sich vom Volke abhebt als die in eine Person gedrängte Qual seiner Gesamtheit, vertritt nur das ältere Volk, das seinen Glauben und seine Hoffnungen auf eine bessere Zukunft aufgegeben hat. Ihm gegenüber steht der Vertreter des jungen Volkes, das diese bessere Zukunft nicht nur erhofft, sondern fordert: David. Sobald er nun in Aktion tritt, steht Joram plötzlich ganz unsichtbar im Hintergrunde: der Autor hat den Mittelpunkt in eine andre Gestalt gelegt und sich selbst in diese. Der passiven Resistenz des alten stellt sich das zur Aktivität bereite junge Volk gegenüber; doch eine Verbindung zwischen beiden existiert nicht. Indem der Dichter Kainz

die Begeisterung Davids in sich riß, ward er zum Schauspieler Kainz: und als solcher schreibt er diese Szene zu Ende, indem er sich auf das wirft, was sich ihm selbst als David entgegenstellen soll, wozu er selbstverständlich den alten Joram nicht brauchen kann — und deswegen verliert er ihn auch gleich gänzlich aus dem Zusammenhang und Gedächtnis. Beide Schicksale, die in Joram und David verkörpert sein wollen, sind nebeneinandergestellt, ohne in irgend einer Verbindung zu stehen, obgleich sie doch das gesamte Volk vertreten: wie zwei Mittelpunkte, die auf derselben Ebene ihre verschiedenen und eigenen Kreise um sich herum haben.

Während aber der Kreis um den alten Joram ein natürlicher ist: nämlich das verzweifelte Volk, verfolgt von den priesterlichen Willkürlichkeiten — konnte Kainz einen ebensolchen nicht um den jungen Helden finden, weshalb er ihn konstruieren mußte.

Da sind zunächst einige ältere Männer, die ihm in dunklen Worten seine große Zukunft voraussagen.

Der Autor war sich bewußt, daß diese Szenen gänzlich undramatisch sind und nur eine Last bedeuten zur Weiterführung der Handlung: und deswegen läßt er schon jetzt, ungeschickt und ohne Begründung, den philistäischen Riesen auftreten. Er fühlt instinktiv, daß sich David nur diesem gegenüber so zeigen kann, wie er gedacht ist. Indem der Autor den so unerwartet auf die Bühne stellt, gibt er damit auch jede Möglichkeit einer weitern Steigerung auf; und da der Riese in diesem Akt überhaupt nichts zu suchen hat und lediglich auftrat, um uns David als Helden vorzustellen: so bleibt dem aus dem Schauspieler wieder zum Dichter erwachten Kainz nichts andres übrig, als den Goliath wieder verschwinden zu lassen. In diesem Augenblick ermattet auch der Glanz um David herum: der junge Heroe wird wieder passiv, tritt aus dem Gewebe der Handlung heraus; und die Exposition kann von neuem beginnen.

So geht das fort. Ein langatmiges Gebet des Propheten, die Krönung Sauls zum König (hier ist das Fragment zu Ende): alles das sind Szenen für sich und nicht Stufen zum Höhepunkt einer Fabel. Alles das sind in sich abgeschlossene Erregungen und Beruhigungen, Zentren einer Kraftäußerung, die sich verteilt und sich verbraucht, in sich zusammenbricht und plötzlich nicht mehr da ist.

Und die Gestalt des Mittelpunktes kann sich überhaupt erst behaupten, wenn der Kreis um diesen aus äußersten Gegensätzen besteht, wenn also mit dem Anfang gleich die Höchstdynamik einsetzt und eine weitere Steigerung, das heißt: Spannung unmöglich macht —: dem zweifelnden Saul steht

der drängende Prophet gegenüber; diesem der zürnende Gott; dem alten Joram die herrschenden Priester; dem hellen David der philistäische Riese. Und, gestützt auf Hebbels Holofernes und Ludwigs Makkabäer, ist diese Goliath-Szene noch die dramatischeste des ganzen Werkes; hier beginnt erst überhaupt das Interesse beim Zuhörer zu erwachen, weil die Handlung erst hier um einen kleinen Schritt weitergekommen ist. Das erwachte Interesse klärt uns auf: und wir verstehen den Steinwurf Davids als die zum ersten Mal ausgedrückte Sensation des Protestes.

Diese Szene gelangt erst am Schluß zur Gestaltung, obgleich sie die erste wichtige ist; und bis zu dieser Gegenüberstellung der beiden Kräfte, welche gleichzeitig die Basis des Dramas sind: der romantischen und siegesbewußten (David) und der skeptischen und sieggewohnten (Goliath): bis zu dieser Gegenüberstellung geschieht nichts, worauf sich das spätere Drama irgendwie beziehen könnte.

3

Hier haben wir den Hauptunterschied zwischen dem Werk eines Dichters und dem Werk eines Schauspielers.

Der Dichter gestaltet Körper und verbindet sie mit Zusammenhängen, formt ein Gewebe, das aus Möglichkeiten und Folgerungen, Trugschlüssen und was weiß ich schon mit den einleitenden Worten beginnt. Er braucht die Menschen, um eine Handlung in sie alle zu legen: während der Schauspieler die Menschen braucht, um seine Szenen zu füllen, um ausgesprochene oder geformte Fragen zu stellen, damit der Held der Szene sprechen kann und sich bewegen.

Der Dichter versucht, den Ausschnitt des Lebens zu geben, oder die Geschichte eines Schicksals zu formen (was man eine Charakterrolle nennt).

Der Schauspieler dagegen gibt uns einen Charakter und will um diesen herum das Leben formen.

Zwischen diesem Charakter und dem Ausschnitt ist aber kein Zusammenhang: weil nicht ein Mensch mitten in das Leben gesetzt wird, mitten in die Schar der bunten Gestalten des Lebens gesetzt wird — sondern weil diese bunten Gestalten herausgeholt werden aus dem Leben und zu dem daneben stehenden Menschen gebracht werden, wenn er sie einmal braucht.

Demnach besteht das ganze Werk eines Schauspielers, wie wir es bei diesem ‚Saul' gesehen haben, aus in sich abgeschlossenen Szenen, fertigen Bildern. Ich will das Gesagte gegensätzlich ausdrücken: das ganze Drama besteht nicht aus mehreren Akten, sondern jeder Akt aus mehreren Dramen.

Kino und Schauluſt / von Walter Serner

Wenige Jahre erſt mag es her ſein, daß manch Variété-Programm mit der Vorführung kinematographiſcher Aufnahmen ſchloß. Das war der Anfang. Und nach ein paar Jahren hatte das kleinſte Provinzſtädtchen ſeinen Kino, Berlin der Kinos dreihundert und Kammerlichtſpiele. Sicherlich: der Spottpreis, die bequeme Lage an der Verkehrsſtraße, die faſt unbeſchränkte Spielzeit, das pauſenloſe, nach Stunden erſt ſich wiederholende Programm und nicht zuletzt das holde Dunkel: das alles mußte ſchon einen überſtattlichen Erfolg zimmern helfen; das alles vermag aber gleichwohl nicht, den beiſpielloſen Siegeszug zu erklären, der dem Kino allenthalben beſchieden war. Tiefer, als geahnt, muß liegen, was da am Werk iſt. Und ſchaut man dahin, von wo dem Kino der letzte Groſchen zufliegt, in dieſe ſeltſam flackernden Augen, die weit in die Geſchichte der Menſchheit zurückweiſen, ſo ſteht es mit einem Mal rieſengroß da: Schauluſt. . .

Nicht die harmloſe, der nur Bewegung oder nur Farbe oder beides alles iſt, ſondern die, welche eine furchtbare Luſt iſt und nicht weniger gewaltig als die tiefſte; die im Blut fiebert und es brauſen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durch das Fleiſch raſt, die aller Luſt gemeinſam iſt. Jene Schauluſt, die leuchtenden Auges vor dem flammenübergoſſenen Troja ſtand und in den wilden Prunkfeſten der alten Welt, die beim Licht der lebenden Fanale Neros promenierte und dem brennenden Rom das rote Lied von Blut und Feuer ſang; die Richtplatz und Scheiterhaufen des Mittelalters umjohlte und in ſtets neuer (und meiſt enttäuſchter) Erwartung das Turnier betrat; die in einem Fenſter auf der Place du Louis Quinze lag, Ströme Blutes aus enthaupteten Rumpfen brechen und hinter den gegenüberliegenden Fenſtern die wüſteſten Debauchen ſah. Und die noch heute ihren alten ſchweren Blutrauſch hat: gierig trinkt ſie den roten Strahl, der aus dem Stiernacken ſchießt und aus der Halsſchlagader des Todesopfers einer Salſa. Feuer und Blut: ſie beherrſchen wie ehedem den Argot der Faubourgs und den Janhagel von Berlin, die in den gräßlichen chahuts der caveaux und dem Rauftanz der Raſchemmen ein mattes Entgelt ſich ſchufen, nicht ſelten praſſelnde Meſſerkämpfe ſich geben und nach großen Bränden wie betrunken irre Dinge tun. Aber auch in jedem andern lebt dumpf dieſe ſchaurige Luſt am Schauen von Greuel, Kampf und Tod. Sie iſt es faſt allein, die in die Morgue eilt und an den Tatort des Verbrechens, zu jeder Verfolgung und zu

jedem Handgemenge, und die gegen hohes Geld um Sodomie der Geschlechter schleicht. Und sie ist es, die das Volk wie besessen in den Kino reißt.

Was dem Volk die wachsende Zivilisation Tag um Tag mehr raubt, was ihm weder der Zauber der Kulisse noch die müden Sensationen einer Zirkus-, Variété- oder Cabaretvorstellung zu ersetzen vermögen, das wird dem Volk hier fast in alter Schwere: Wollust des Schauens. Ihr ist die gute Bühne, deren Illusion der mächtige Druck des Milieus auch dem Kunstentbranntesten schwächt, Desillusion. Wer die Kunst nicht sucht, dessen heißes Schauen findet hier keine Glut. Und die feilen Bühnen, die dem stumpfen Unterhaltungswahn der Massen dienen, kommen dem Auge mit billigem Bewegungswust und Ereignismumpitz und allzu einwandreichem Farbenputz. Hier fällt auch der Wille zur Illusion, und, was bleibt, ist ein schlechter Witz, den das Publikum nur zu oft als amüsante Qualität beheult, um schließlich mit einem trüben Gefühl aus Unbefriedigung und halbem Zorn aufzustehen. Lediglich armdick bepuderte und beschmierte Auditäten, zotendrechselnde Bäuche und andre zweifelhafte Stimulantien sind dem völligen Eclat dieser Bühnen ein letztes Palliativ. Und auch dieses, seit langem morsch, wankt nur noch klappernd durch die Nächte. Die Phantasie, die aufgepeischt zu werden in den Saal kommt, verläßt ihn betrogen und in dem gelangweilten Bewußtsein, die Sonntagskraft dieser knieweichen Erotik an jedem Wochentag zu blamieren. Und die verzweifelte Zersetztheit eines american excentric und seine wütenden Kopfsprünge durch milde Fenster, das Voltige-Reiten trikotierter Unterleiber auf hustenden Pinzgauern und der Saltomortale vom höchsten Mast des Zirkuszeltes in fünffachem Sweater, Büffelflaus und überlebensgroßen Fäustlingen: sie alle reichen dem ausgehungerten Auge des Schaulüsternen nicht weniger mühsame Surrogate. Die rissige Lasur dieses faulenden Vergnügungsapparates vollends klaffen zu machen, bedurfte es wahrlich nicht erst des Kinos. Was diesen mit einem Stoß vornehin stellte, war weder der rasche Sieg über ein Sterbendes noch der einer perplexierenden Rentabilität. Es war die aufregende Abenteuerlichkeit einer Tigerjagd, eines abertollen Gebirgsrittes, einer todesmutigen Autofahrt; es war die atemraubende Verfolgung eines angeschossen blutenden Rowdies über die schwindelnd hohen Dächer New-Yorks; es war die unheimliche Vorstadt mit Elend, Krankheit und Verbrechen und die ganze grause Detektivromantik mit Mord und Kampf, Browning und Navaya; und es waren all die blutigen feurigen Bilder von Brand

und Tod; Greuel und Entsetzen, an denen aller Augen sich satt sogen nach langem Entbehren. Ein Schauen wars, das Tempo hatte und Leben, und das eine Lust war.

Damit hat der Kino kampflos gesiegt: er gibt nur dem Auge sich hin und dessen Lust. Ihr dient er erstlich mit der unscheinbaren Erfahrung, daß kein andrer weniger als der Gesichtssinn für Täuschungen zu haben ist. Von dieser Erfahrung bezieht er den kleinen Mut, der Illusion auf den Kopf zu spucken. Er wirft die Kulisse zum Fenster hinaus, beugt sich auf die Straße und photographiert. So gibt er dem Auge, was des Auges ist und handelt ihm zu Dank; was es sieht, ist keine Täuschung, und die größte Desillusion wird ihm zur größten Illusion. Bild um Bild im lebensgetreuen Nacheinander der Bewegung: das ist keine Bühne und kein Bild, das ist Leben. Und in dieses Leben, das als exotische Naturaufnahme, als interessantes Pathé-Journal, als überraschender Lehrfilm der Schaulust leckere Vorspeise ist, setzt der Kino das entzogene Leben, das grausame, blutende, brennende. Daß er zu diesem Zweck hemmungslose Talentlosigkeiten über seine Szenen hetzt, das kann nicht von Uebel sein; die erfrischende Stummheit macht selbst den aufdringlichsten Mangel an situationsentsprechender Geste und Mimik wett und läßt, lediglich die Lippen rührend, Zusammenhänge versinken und entstehen, die weder versinken noch entstehen sollen. Diese Stummheit aber macht überdies den Akteur zum Nichts, sein Tun zur Hauptsache, das gleichsam absolut ist, das Mittel nur zur Tat, zur Hetze. Und sie ist es, auf die es dem Kino vor allem ankommt. Da ihm das wuchtige Veto der Zensur das Blut der Tat meist wegwischt, paralysiert er die große Gefahr, das Auge durch den Entzug des Fürchterlichen zu enttäuschen, durch einen überlangen hindernisdurchsponnenen Weg zur Tat, durch die schier endlose Hetze, die ihm umso willkommener ist, als er in der Bewegung die größte Komponente der Schaulust kennt und ihr innerstes Wesen. Und er versteht es ganz meisterlich, den Affekt der Bewegung an einer Pfütze, einer Semmel, einer Haarnadel emporzutreiben, ihn durch die seltsamsten Zwischenfälle und brausendsten Naturereignisse derart zu multiplizieren, daß die blutige Tat, die furchtbare Katastrophe fast nicht mächtiger wirken könnte, und deren Verlust nicht allzu sehr schmerzt. So lebt manche kahle, unwahrscheinlich blöde Tragödie, deren Ehrgeiz, aus dem Leben zu sein, besser täte, sich das Leben zu nehmen, ganz von Gnaden des kunterbuntesten Szenen- und Hindernisswechsels, des ununterbrochen unterbrochenen Handlungsgalopps — ja manch trübes Liebesdrama ist lediglich

einem dreiaktigen, kontinuierlich im Tempo steigenden Fliehen geweiht. Die Liebe erscheint hier als der plausibelste Vorwand, Schafe niederzureiten, Pferde umzuknallen, Mauern in die Luft gehen zu lassen. Und da die ganze Chose ethisch frisiert ist, läßt die Zensur hier den verstümmelten Leichnam des bösen Nebenbuhlers liegen, da sie aus ihm dem Publikum moralische Werte erblühen sieht. Sie ahnt nicht, daß dieser blutige Tote immer irrtümlich konzediert ist. Von ihm geht eine aufrührerische Wirkung aus, durch welche die Erkenntnis Goethes, vielleicht eine der tiefsten: es gäbe kein Verbrechen, das er nicht hätte begehen können, bewiesen wird. Das Verbrechen wird projiziert, und die Wollust, die der wirkliche Verbrecher auskostet, teilt sich dem Zuschauer mit und schafft so seinen rudimentären Urtrieben die Befriedigung im Bilde. Das alles geht freilich meist nur noch unterbewußt vor sich; das Quantum an Niedrigkeit, das allein die volle Bewußtheit und schrankenlose Macht dieser Aufregung zur Folge haben kann, ist dem Kino zu erreichen verwehrt. Das Niveau, das er sich leisten darf, ist aber gleichwohl niedrig genug, um den Aufregungszustand zu begünstigen, der die Schaulust erst fruchtbar macht und sie mit der verkettet, die vor Jahrhunderten so furchtbar war.

Glücklicherweise reiten den Kino seit geraumer Zeit Theaterambitionen. Soweit sie albernen, auf die tollste Hetze eingestellten Späßen sich verbinden, finden sie ihr Publikum. Nicht aber auf die Dauer im Dienste jener Schaulust, die nicht gewillt ist, mit Kulissen-, Musik- und Farbenunfug sich abspeisen zu lassen. Was der Kulisse auf der Bühne zur Not gelingt, wird auf der Leinewand zur Farce: das photographierte Bühnenbild ist Desillusion zweiter Potenz, und ein Pappendeckel-Titanic-Untergang hat manches an Bord, dessen Verlust die Kasse allgemach wird büßen müssen. Auch die Farbe ist eine böse Sache. Gegen farbige Kinematographie ließe sich nichts einwenden: sie müßte, vollkommen erfunden, dem Auge geradezu Ungeheuerliches bieten können; der handkolorierte Film aber, auf den ein irrsinniger Geschäftsgeist besonders aufmerksam macht, ist eine übrigens schon mehrmals gründlich mißlungene Zumutung. Die Farbe vermag der Schaulust durchaus nicht wenig zu sein; eine angepinselte Uferszene aber wirkt auf das Auge, das sich nicht anschmieren läßt, wie ein Abziehbild als Entschädigung für eine Reise. Und wenn der Kino eintönig hämmernder Musik die lobenswerte Aufgabe zuteilt, die Ablenkung des Auges, die die Stille schafft, durch das Ohr hintanzuhalten, so wird das ziemlich einwandfrei bewirkt; mitnichten aber durch ein qualvoll-rätselhaftes Grammophongedudel, das die Ab-

lenkung des Auges von einem kulissenumstellten Bewegungskitsch so gründlich besorgt, daß man den Saal verläßt. Doch daran läßts sichs der Kino nicht genügen. Er sucht auf dem reichen Feld der Liebe zu ernten, was ihm die Zensur hier nicht einmal sporadisch zu säen erlaubt. Die Erotik, die er liefert, steht darum auf derselben Fläche wie die der verlorensten Nachtbühne und pfeift rettungslos auf dem letzten Qui-vive-Loch. Selbst der freilich karge Zuschuß an Illusion, die hier noch der aufgespielteſten Dämonin manches läßt, vermag das fehlende Plus an Intensität nicht einzubringen. Daß sensible Naturen in berliner Cafés tränenfeuchten Auges von einem erotischen Kino träumen, der vielleicht sogar schon irgendwo existiert, bestätigt nur ein Sonderbedürfnis nach ihm und eine Schaulüsternheit, die mit wohlgepflegten Fingern ebenso gierig nach dem Letzten an Aufregung greift wie ehemals die roten Tatzen der Jakobiner. Dennoch kann diese Erscheinung mit breiter Wahrscheinlichkeit verallgemeinert werden; denn nicht einmal den landläufigen Aufregungszustand, der die Lust am Schauen erst bedingt, ist die Kino-Theaterliebelei hervorzurufen imstande. Sie gemahnt vielmehr ein wenig schmerzlich an die Wirkung des toten Nebenbuhlers, die zu der Ueberlegung führt, daß es nicht lohnt, drei Groschen auszugeben, um an der Hand eines übersetzenden Deshabillées feminine Geographie zu treiben.

Die Konkurrenz, die der Kino dem Theater macht, ist übrigens negativ: sieben Achtel aller Kinobesucher gingen vor dem Erscheinen des Kinos ebenso selten oder ebenso häufig ins Theater wie nachher. Und die Konkurrenz, die das Programm des Kinos durch sein Liebäugeln mit dem Theater zu machen versucht, ist unglücklich: sie veranlaßt keinen, die Bühne mit der Leinewand zu vertauschen, sondern manchen zur Untreue an dieser. Freilich darum noch lange nicht zum Gang ins Theater. Die Unterlassungen der Zensur, die manchmal in verzeihlichem Irrtum, allzu oft aber in mimosenhafter Unschuld handelt, werden so gewissermaßen ausgeglichen. Damit soll jedoch dem Kino nicht zuleibe gegangen sein. Der Schaulust, die vordem betteln gehen mußte, gibt er nur mehr, als sie bedarf; entspricht aber sonst einem tiefen Bedürfnis, das unleugbar ist und, geleugnet, sich selbst befriedigt. Die didaktischen und andern wertvollen Eigenschaften des Kinos wiegen bei weitem nicht die Möglichkeit auf, daß er die Schaulust zu befriedigen imstande wäre, auch ohne zu den niedrigen Mitteln herabzusteigen, deren man ihn sich bedienen läßt. In dieser kulturschänderischen Tatsache wurzelt seine größte Gefahr und seine größte Attraktion.

Künſtler, Routiniers und Dilettanten

von Hermann Sinsheimer

Das Theater in der Provinz iſt der geſellſchaftlichen Konvention ausgeliefert. Das Publikum, das in den Konzerten, bei den Bazars oder in den Salons herrſcht, das Publikum, das zuſammen Thee trinkt, ſich durch Heiraten, Ehebrüche und Klatſch verbindet, herrſcht auch im Theater. Es beſitzt ein zähes Gefühl der Zuſammengehörigkeit, das nicht erſt durch die Wirkungen der Bühne erzeugt wird. Das Schönſte der Theaterwirkung, daß ſie nämlich aus vielen einander fremden Individuen für ein paar Stunden eine Maſſe von einheitlichem Gefühl organiſiert, geht in der Provinz verloren oder nur halb und ſchwach in Erfüllung. Vor tauſend (mit Abſtufungen) bürgerlich und geiſtig Zuſammengehörigen wird ein Kunſtwerk aufgerichtet. Fügt es ſich der (in jeder Stadt anders nuancierten) geſellſchaftlichen Konvention, die die Tauſend zuſammenhält, ſo wird es gnädig oder begeiſtert aufgenommen. Läuft es den ungeſchriebenen Geſetzen der Konvention zuwider, ſo wird es zwar nicht feindſelig abgelehnt (offene Feindſeligkeit iſt im Theater ebenſo verpönt wie beim Thee), ſondern mit jener Gleichgiltigkeit aufgenommen, die den folgenden Vorſtellungen leere Häuſer und Kaſſen androht. (Nur die Kritik kann je nach Kraft, Willen und Anſehen einen Keil in dieſe Konvention treiben.)

Darum kann ſich das wahrhaft Konventionelle an den Provinztheatern wohlig breit machen. Die geſellſchaftliche Konvention iſt eine Feindin des Künſtlers und begünſtigt Routine und Dilettantismus. Ein gurgelnder Ton des Komikers oder ein Beinkleid des Bonvivants können in einer Provinzſtadt Wunder tun. Man kommt überein, beides auf ſich wirken zu laſſen — und es wirkt. Denn man kennt ja die Schrullen des Komikers und den Schneider des Bonvivants. Der Künſtler dagegen kommt, ſo oft er auch bei Thees, Bazars und Ehebrüchen gaſtieren mag, als Schaffender immer aus unbekannten, dunklen Bezirken, aus einer Ferne, die der Konvention und jeder Gewöhnung entrückt iſt. Man kann ihm immer und heftig entgegenhalten, ſo ſei, ja ſo ſei das Leben nicht. Weil bekanntlich die Kunſt immer anders iſt als das Leben, was ſeit den bequemen Tagen der naturaliſtiſchen Kunſtübung total in Vergeſſenheit geraten iſt.

Routiniers und Dilettanten natürlich „ſchöpfen aus dem Leben“. Sie können ihr Weſen ja nirgends anders als im Leben, in dem ſie auch als Fleiſcher oder Schneider ihren Mann

stellen würden, und somit in der glatten Nachahmung der Alltäglichkeit erschöpfen. Sie rücken die konventionelle Festlichkeit der Bazars und Thees auf die Bühne. Sie geben, statt seelischer Feste, seelenvolle Festivitäten. Mit Geschick, wenn sie Routiniers, ohne Geschick, wenn sie Dilettanten sind. Der Einzelne kann sie, ohne gebildet zu sein, durchschauen. Eine Masse aber, die der Konvention ihr Dasein verdankt, kann es nicht mehr. Denn die Konvention scheidet das Seelische ganz oder teilweise aus. Wenn fünf Akte ohne Störung abgerollt sind, ist es Sensation genug, daß Unwirkliches wirklich geworden zu sein scheint, und daß geschminkte Menschen geweint und gelacht, geliebt und gemordet haben, um auf die Masse, die immer ans Leben, an ihr eigenes Leben denkt, mehr oder weniger stark zu wirken.

Ist das nicht zum Verzweifeln? Nein, es ist bloß zum . . . Zweifeln an den Erfolgen mancher Theater und mancher ‚Künstler' in der Provinz. Es gehört, zum Beispiel, kein Mut dazu, Wedekind oder Strindberg in der Provinz zu spielen. Aber es gehört Mut dazu, beide so zu spielen, wie sie wirklich sind, so eifervoll, so stilvoll, so fremd dem Tag und seinem Treiben. Ein Routinier wird unsern Strindberg spielen wie seinen Sudermann: Ehebruch ist Ehebruch, und Haß ist Haß. (Derlei gibt es bei Bazars und Thees auch.) Auf diese Art kann man Jahrzehnte lang ein Provinztheater mit Erfolg leiten. Ein — lucus a non lucendo — leuchtendes Beispiel dafür ist das Neue Theater zu Frankfurt am Main. Hier spielt man Schwänke und spielt auch von Zeit zu Zeit Literatur. Aber leider werden die Schwänke nicht wie Literatur, sondern die Literatur wird wie die Schwänke gespielt. Und wirkt dann auch so. Adolf Pauls ‚Blauer Dunst' etwa, eine Komödie mit guten Inspirationen, wurde wie das Spiel einer Laune Oscar Blumenthals dargestellt. Eine biedere Mittelmäßigkeit triumphiert, der man anmerkt, daß sie tagsüber schwitzen muß, um abends heiter zu scheinen. Keine (Publikums-) Seele braucht zu zittern, kein Commis um seine Nachtruhe zu bangen. Des Tages (also das alltägliche) Maß wird in diesem Theater erfüllt und beileibe und ja nicht zum Ueberlaufen gebracht. Publikum und Bühne bilden zusammen eine Welt und ein Leben, worin alles aufs Beste bestellt ist. Routine der Schauspieler und Dilettantismus der Regisseure — bisweilen kann man die Worte vertauschen — sättigen sich am Beifall eines Thee-Publikums; und dieses sättigt das, was es geistiges und künstlerisches Bedürfnis nennt, an geistiger und künstlerischer Dürftigkeit.

Ist das nicht zum Verzweifeln? Beinahe. Denn durch solche Erfolge des Neuen Theaters wird das Schauspielhaus halb verleitet und halb gezwungen, mit ‚Puppchen', dem Hottentottenstück, das Hauptgeschäft der Saison zu machen. Dagegen verschwand ‚Belinde', die schönste Regieleistung Woldemar Runges, nach zwei oder drei Abenden. ‚Liliom', das durch die Regie Karlheinz Martins aus einer halben unreinen Dichtung zu einem ganzen, reinen Kunstwerk der Bühne wurde, mußte sich gegen den Protest eines in seiner Ruhe gestörten Publikums den Erfolg erzwingen. Nun tritt bekanntlich Felix Hollaender, der Gesandte Berlins und Geschäftsträger Reinhardts — wenn er nicht zum zweiten Mal zurücktritt — in diesen Kreis und in dieses Haus. Vorläufig hat er, was immer ihm in die geschäftigen Hände lief, engagiert und mit seinem ausgeprägten Sinn für Mode und Markt Kammerspiele in einem bis jetzt unmöglichen Saal angekündigt. Möge er in tieferm Sinne ein Gewinn für Frankfurt werden, als er ein Verlust für Reinhardt ist.

In Darmstadt stieg Paul Eger, der sich jetzt sogar Intendant nennen darf, ununterbrochen in der Gunst des Publikums und seines fürstlichen Herrn. Einige Vorstellungen, die ich sah, waren mit sauberer und sicherer Routine bereitet. Der Geist einzelner Schauspieler ist willig, aber der der meisten schwach. Man spielt noch mit gesättigten Hoftheateralluren. Die Aufführung der Spielerei ‚Jedermann' war erquickend besser als in Mannheim, wo sie Emil Reiter inszeniert hatte.

Reiter war in Mannheim der (interimistische) Held der Saison — vertretungsweise Führer und Kunstgeneral. In Wirklichkeit ist er leider nur ein Korporal. Seine Kräfte als Regisseur sind so schwach, daß man seinen guten Willen förmlich lobpreisen möchte. Er kniete sich in die Literatur hinein, ohne für sie als Regisseur auch nur das Geringste bedeuten zu können. Er ist ein Regiedilettant. Ein hartes, aber gerechtes und gewissenhaft überprüftes Wort. Manchmal gelingt ihm etwas fast halb, manchmal fast ganz. Dann hat er oder haben die Schauspieler oder der Dichter Glück gehabt. Was sich Reiter an falscher Behandlung des ihm zur Verfügung stehenden (ansehnlichen) Schauspielermaterials leistete, geht über die Hutschnur. Das eben ist das Wesen des Dilettanten, daß er die Mittel seiner Kunst nicht kennt und nicht erkennt. Und das ist das Wesen des einsichtslosen Regisseurs, daß er nicht Auge und Ohr hat für die seelische Organisation eines Darstellers und einer darzustellenden Rolle. Richtige Besetzungen sind unter Reiter geradezu Glücksfälle geworden. Man wird es müde, immer wieder

vor der gleichen Einsichts- und Aussichtslosigkeit des rühmlichen guten Willens zu stehen.

Es gab und gibt in Mannheim einige junge Künstler von guten Qualitäten, die förmlich nach einem Führer schrieen. Reiter ließ sie (im wahrsten Sinn des Wortes) schreien, wie sie mochten. Was hätte ein auch nur routinierter Regisseur aus dem furiosen Talent und Temperament der jetzt nach Dresden gehenden Maria Fein gemacht. Sie ist ein tiefster Vergeistigung fähiges Theaterblut. Unter Reiters Regie ging sie leider allzu häufig den bequemeren und lockenderen Weg nach außen. Talente, wie der schwerblütige Bonvivant Ernst Rotmund, der blonde Heldenknabe Rudolf Aicher oder der ausbruchsfreudige Chargenspieler Meinhard Maur blieben in ihrem Wert und Wesen unerkannt. Reiter zog es vor, mit den sichern Fachschauspielern auf bequeme Art zu laborieren. Das ergab natürlich eine Reihe wenigstens erträglicher Vorstellungen, da das Theater an guten, bewährten Kräften keinen Mangel hat.

Der neue Intendant Alfred Bernau, der erst am Schluß der Saison kam, hat ein volles Dutzend neuer Schauspieler engagiert. Seine erste Inszenierung galt dem mehr aufgeregten als aufregenden Kostümstück ‚Gawân'. Bernau verbündete sich mit dem Autor zu einer wenig geschlossenen, ermüdenden Aufführung, in der die frumbe Gesinnung, aber nicht die bühnenkünstlerische Gestaltung Sensation machte. Es war ein Gottesdienst mit unredlichen Mitteln des Wortes und eine Vorstellung mit gar zu redlicher Dienstfertigkeit für dieses Wort.

Bernau hat in Cöln ein kleines Theater geleitet, in dem er einen sympathischen Literaturmarkt (etwa das Gegenteil des Neuen Theaters in Frankfurt) etabliert hatte. Wir aber wünschen im Theater Literatur ohne die marktmäßige Ausschlachtung der gangbaren Artikel. Das Künstlertum des Theaterleiters muß sich in der Auswahl der Stücke bewähren. Der Routinier läuft den Literaturschlagern nach, und der Dilettant fällt auf alles herein. Mehr Rückgrat, meine Herren, gegen die Mode und mehr Sinn für das wahrhaft Moderne!

Das Hoftheater in Karlsruhe wird von diesen Fragen nicht berührt. Dort wird brav, wacker, rechtschaffen, bieder, treu und besonnen gearbeitet — dergestalt, daß der Schweiß der Arbeit noch in den Referaten einheimischer und auswärtiger Blätter aufschäumt. Ich habe eine Opern- und eine Schauspielaufführung gesehen. Ich wollte, ich hätte sie nicht gesehen. Dann könnte ich den Berichten über die Blüte der Kunst in Karlsruhe glauben und mich freuen.

Königsberg / von Franz Deibel

Das Jahr war schlechter als seine Vorgänger. Vor allem, weil das Schauspiel des Stadttheaters, auf das man bei Beginn eines neuen Regimes neue Hoffnungen gesetzt hatte, Enttäuschung bereitete. Die Direktion Berg-Ehlert trägt nicht die Schuld. Sie hat wacker mit außergewöhnlichen Schwierigkeiten gerungen. Als der neue Mann im Herbst 1912 das Erbe Varenas antrat, übernahm er sowieso keine leichte Aufgabe. Es galt, dem Schauspiel das Publikum wiederzugewinnen, das sich im Lauf weniger Spielzeiten verlaufen hatte. Aus mehreren Gründen: die Inszenierungen der Konkurrenzbühne, des Neuen Schauspielhauses, hatten plötzlich auch dem trägen Abonnentenpublikum das Veraltete und Rückständige der Stadttheaterbühne fühlbar gemacht; Kino und Lustbarkeitssteuer hatten daneben das Ihre getan. Ein gründlicher Umbau sollte Wandlung schaffen. Als aber die Spielzeit begann, war die neue Bühne nur halbfertig. Keine maschinelle Anlage funktionierte recht. Jede Vorstellung kostete komplizierte Vorbereitung, um überhaupt Umbauten zu ermöglichen. Damit nicht genug: die Bühne blieb unfertig die ganze Spielzeit hindurch, und als die Handwerker im März das Haus verließen, geschah es nicht, weil man die Arbeiten beendet, sondern weil man eingesehen hatte, daß man sie während der Saison nicht mehr beenden könnte. Kein Wunder also, daß gleich der Spielanfang mit dem ‚Sommernachtstraum' nicht glücklich geriet, daß es später erst recht Vorstellungen gab, klassische besonders, die auch den billigsten Forderungen nicht entsprachen. Jede zielbewußte Repertoire-Entwicklung war unter solchen Verhältnissen unmöglich. Es mangelte sogar an Dekorationen für die vergrößerte Bühne, da die Ergänzung der alten Bestände zu langsam vorschritt. So gab es für Regie und Inszenierung Hemmungen, über die auch eine bedeutendere Regiekraft, als sie dem Stadttheaterschauspiel zur Verfügung stand, kaum Herr geworden wäre. Mit Rücksicht auf diese Situation feierte die Kritik Orgien der Milde. Und es durfte dem Theater schon hoch angerechnet werden, daß vereinzelte Vorstellungen mit komplizierteren szenischen Ansprüchen wie der ‚Richter von Zalamea', der ‚Erbförster', zum Teil auch ‚Hanneles Himmelfahrt' gut gelangen. Der Schauspielverdruß des Publikums aber war durch die ersten Fehlschläge einmal geweckt und nicht mehr zu verscheuchen. Nicht durch wirksame Theaterstücke wie Thomas ‚Magdalena', nicht durch Reißer wie die paprikagewürzte ‚Zarin', nicht durch schlank und glatt gefeilte Lustspielaufführungen wie von Nansens ‚Glück-

licher Ehe'. Man wurde nervös und half sich schließlich, wie man sich noch immer bei der Schauspielflucht geholfen hat: man gab vor allem Opern und vernachlässigte das gesprochene Wort unter dem Zwang der Kassenrapporte.

Die Oper brachte, trotz ihren beiden überragenden Tenören, den Herren Fanger und Favre, den ersten richtigen Tenören seit längerer Zeit, im ganzen kaum interessantere Kräfte ins Feld als das Schauspiel, aber sie konnten sich von Anfang an besser ins Licht setzen. Sie standen vor allem unter unvergleichlich geschickterer Regie. Und wenn schließlich auch hier die unfertige Bühne hemmend einwirkte, gab es doch eine stattliche Zahl guter Aufführungen und interessanter Auffrischungen, ja man bewies eine gegen früher gesteigerte Neigung, in ein Verhältnis zur schaffenden Gegenwart zu kommen. Das Schauspiel bezahlte vorerst die stattliche Zeche. Aber man wird dieser ungesunden Entwicklung Einhalt tun und Einhalt gebieten müssen, wenn nicht das klassische und das szenisch anspruchsvolle moderne Drama in Königsberg heimatlos werden soll. Denn das zweite für ernste Kunst in Betracht kommende Theater, das Neue Schauspielhaus, ist eine intime, räumlich begrenzte Kammerbühne, geschaffen, das Stadttheater zu ergänzen, nicht zu ersetzen.

Dieses Neue Schauspielhaus hat auch seine dritte Spielzeit mit erfreulichem künstlerischen Ergebnis abgeschlossen. Geschickt und planvoll hat die Direktion Geißel zwischen wertvollen neuen und ältern Werken, die sich an den kultivierteren literarischen Geschmack wenden, und jenen Lustspielen und Schwänken, die als Kassenfüller nötig sind, hin- und herbalanciert. Nach wie vor bekämpft man hier mutig die Neigungen eines geistigen Mittelstandes, der lieber dreimal über ‚Meyers' lacht, als sich einmal von Strindberg „quälen" läßt. Der größere literarische Kreis, der die Premiere eines unbekannten Stückes besucht, weil ein als ernsthaft bekannter Autor damit zu Worte kommt, fehlt in Königsberg noch. Premieren sind fast immer halbleer. Man wartet auf die Kritik, die der Königsberger traditionell viel zu diktatorisch nimmt, und der es dann doch nicht immer gelingt, das Gute durchzufechten. Alle diese Schwierigkeiten haben die kleine Bühne bisher nicht entmutigt. An ihre Veranstaltungen knüpften sich wieder die wesentlichen Kunsterinnerungen der Spielzeit. Man hat hier Tolstoi, Ibsen, Strindberg, Shaw, Hauptmann, Hofmannsthal, Eulenberg gegeben. Man hat ein paar schöne Klassiker-Aufführungen zu stande gebracht, darunter den ‚Hamlet' auf sinnvoll stilisierter Bühne und ‚Gyges und sein Ring' mit hervorragenden Gästen. Und man hat sich fast immer über eine Regie freuen dürfen, die Andacht zum

Kleinen, Hang zur Präzision und zu stilistischer Feinarbeit bekundete. Auch mit einigen Uraufführungen hat die Direktion Glück gehabt. Sil Varas ‚Frau von vierzig Jahren', ein Stück feiner psychologischer Filigranarbeit, hat von hier aus den Weg angetreten. Ein geschickt und anständig gemachtes Theaterstück wie Nathansens ‚Hinter Mauern' hat gleichzeitig mit Düsseldorf die Bühnenprobe bestanden. Die Lustspielharmlosigkeiten ‚Kammermusik' und ‚Biedermeier' waren wenigstens lokale Erfolge. Jedenfalls brachten die Uraufführungen Leben und Bewegung in den Theaterwinter. Daß ein vereinzelter Mißerfolg darunter war, sollte die Direktion und die, wie es scheint, allzu schnell geängsteten Aktionäre nicht zaghaft machen. Der Wagemut, der es auch mit noch unabgestempelten Dingen versucht, kann nur dazu beitragen, an die Bühne ein Stammpublikum zu fesseln, das schließlich hingeht, weil es sich, wenn nicht immer ein Fest, so doch immer etwas Interessantes erwartet.

Für die Festigung der Stellung, die das Neue Schauspielhaus als intime Bühne mit wesentlich modernem Repertoire in Königsberg hat, bedeutet die letzte Spielzeit jedenfalls einen bedächtigen Schritt weiter. Vom Personal bröckeln jetzt wohl einige gute Kräfte ab: Frau Rosner, die Vielwendige und Vielverwendete, ging an Bremen verloren, auch Herr Du Bois-Reymond, ein Chargenspieler von verblüffender Naturwahrheit, verließ uns. Vom Ersatz wird manches abhängen. Immerhin: wenn das Schauspielhaus auf dem bisherigen Wege fortschreitet, das Stadttheater sich endlich zur energischen Modernisierung und Neugestaltung seines Schauspiels aufrafft, steht es um das wichtige Kulturwerkzeug der Schaubühne noch nicht schlecht in Königsberg. Die Konkurrenz im kommenden Winter ist sogar vermindert: die Operette im Luisentheater hat vorläufig der ernsten Kunst das Feld räumen müssen. Ein seltener Fall.

Zwei Späße / von Henri Rochefort

Vorbemerkung

Ich soll Ihnen, lieber Herr Jacobsohn, in ein paar Worten sagen, wer Rochefort war? Eine Plempe. Eine Schnauze. Ein Kerl, dem mancherlei einfiel, und ders, fast immer, auszudrücken vermochte. Ein Aristo, der knotig sein konnte; und oft wollte. Kein Aederchen von einem Politiker. Aber ein sehr dickes Schreibtalent. Witzig; müheloser als Oscar Blumenthal bediente er seine Doppelsteppstichmaschine. Auch die von andern, zuvor, gemachten

Witze garnierte und frisierte er so nett, daß Paris kreischte: Il n'y a que lui! Er hatte seine Rolle, des Grafen, der gegen das Empire und für Volkssouverainetät ficht, und führte sie mit der Sicherheit eines Herrn Giampietro durch, der, vorsichtig, nur spielt, was er bequem spielen kann. Sein Wochenblättchen La Lanterne, das im ziegelroten Umschlag immer ungefähr sechzig Seiten brachte (alles, versteht sich, von ihm geschrieben, alles ganz breit, mit übergroßen Respektsräumen, gesetzt), kostete, im Format eines Notizbüchleins, fünfzig Centimes, fürs Ende der sechziger Jahre also viel Geld; und wurde in hunderttausenden von Exemplaren verkauft und von ungeduldiger Gier verschlungen. Weil er aussprach, was Hunderttausende dumpf empfanden. (Das tat er am liebsten; er badete, wie mancher im lauen Wasser der Azurküste, wonnig in Oeffentlicher Meinung; tauchte sich, bis über den Scheitel, tief hinein, bespritzte sich selbst und, neckisch, die andern damit.) Und weil ers in einem Ton, in einer Weise aussprach, die Herr Omnes und Frau Toutlemonde ersehnten. Er war in einem heute (da es den Typ kaum noch gibt) unwahrscheinlichen Grad Franzose. Vom Wirbel bis zur Zehe. (Auch, wenn es sein mußte, bretteur et menteur sans vergogne, wie Cyranos Kameraden, die unser Herr Fulda „gascogner Kadetten" nennt, um sie von den lichterfelder zu unterscheiden.) Bon sens und Raufluft, in der Wüstheit noch Grazie, Wasserklarheit, runde Sätzchen, wie aus lauter destillierten Tropfen zusammengebraut, und die fortwirkende Freude an der Pointe, dazu die virtuose Meisterschaft in der Stilet-führung: er hatte alles; die ganze Palette Eines, der bei Voltaire, Le Sage, Beaumarchais, Balzac den Kursus durchschmarutzt hat und selbst sehen, selbst darstellen kann. Harmlose Zeiten! Das lehrt heute die Lektüre der alten Lanterne. Da war, zum Beispiel, amtlich bekannt gemacht geworden: Am dreizehnten Geburtstag des Kronprinzen, Lulus, bekommt in jedem Departement der an Dienstzeit älteste Maire einen Orden. Zwei Seiten lang spaßt Rochefort darüber: „Nicht das zu belohnende Verdienst wird dadurch erwiesen, sondern die Tatsache, daß der Kronprinz dreizehn, nicht zwölfeinhalb Jahre alt ist. Morgen werden wir im Staatsanzeiger lesen, daß am Tag der nächsten Dumas-Premiere sämtliche Bischöfe den Kardinalshut erhalten werden. Das wäre genau so vernünftig." Tout-Paris schüttelte sich vor Lachen. Harmlose Zeiten. Freilich konnte Graf Henri Rochefort-Luçay auch „schärfer" sein; messerscharf; wenns in den Kram seiner Laune paßte. Zu bestechen war er nicht. Zu beschwatzen leicht. Konsequenz, Politikersinn von dem Hemmungslosen verlangen? Blech. Wie ihm das Mütz-

lein saß und wie ers für den Eintagserfolg nützlich wähnte, so hüpfte die Feder. Er war der Urpariser, der Liebling. Jahrzehnte lang. Noch 1900, im Intransigeant, lasen ihn mindestens alle Droschkenkutscher täglich. Ein so feiner Herr: und die koddrigste Schnauze der ganzen Lutetia! Weil ers nicht wollte, durfte le kaiser nicht nach Paris... Ein stets munterer, gründlich kultivierter, in alle Sättel gerechter Chroniqueur; ein Polemiker mit der verve endiablée, die der Bourgeoisie, ehe sie selbst auf allen Gipfelchen tronte, willkommen war (blättern Sie mal in seinen Sammelbänden, La Haute und den andern: allerliebst; und viel drin noch frisch); über allem die Grafenkrone und der Martyrnimbus von Numea her. Ein Talent und eine Figur (Gestalt: wäre ein bißchen zu viel). Seit 90 schon schrieb er meist gräuliche Sachen; meist, nicht immer. Die Feinen hielten sich die Nase zu; die Massenschicht, die für fein gelten möchte, war, noch lange, sous son charme. Dreierlei kann ihm Keiner bestreiten: er hat, aus Trieb, den Sie Instinkt heißen mögen, seine Heimat, hat gute Bilder (schon anerkannte, vom Nachruhm gefirnißte) und darbende, in Elend gepferchte Menschen innig geliebt. Das ist immerhin etwas. Und aus der Geschichte des Zweiten Kaiserreiches ist er nicht viel leichter wegzudenken als Lukianos aus seinem Athen, der Aretino aus seinem Venedig. Die Beiden waren stärker. Ihre Zeiten nicht auch?

Maximilian Harden

* * *

Es folgen, als Probe, aus dem Sammelband, ‚Les Français et la décadence' zwei kleine Späße — da die ernstern Partien voll sind von Fakten und Voraussetzungen, die wir nicht mehr verstehen.

Das Töchterpensionat in der Académie des Beaux-Arts

... Die einzige neue Maßnahme, die meine ganze Zustimmung hat, ist die Zulassung von Modellen weiblichen Geschlechts an den Ateliers dieser Schule.

Die Schamhaftigkeit ist gleich nach unsrer Restaurationsküche das Unbegreiflichste auf der Welt. Bei jeder kleinen Vergewaltigungs- oder Ehebruchsaffaire machen die Damen Eingaben beim Präsidenten der Cour d'assises, um einen Klappstuhl im reservierten Ring zu ergattern — und wenn es sich um die Kunst, diese geschlechtslose Gottheit, handelt, trifft man alle Nase lang auf Leute, die überall Feigenblätter anbringen.

Bis jetzt hatten die Männer allein das Privileg, ihren Torso vor den Schülern der Ecole des beaux-arts zu entblößen. Nun verlangten die Frauen die gleichen politischen Rechte.

Der Lehrkörper war dagegen — in memoria der Phryne, bei deren Erscheinen die Richter von Athen bekanntlich in einen unbeschreiblichen Zustand geraten waren.

Im selben Hause wie das Atelier befand sich nun ein Töchterpensionat — ein Zeigefinger an der Wand, der den Eintritt zum Pensionat wies, verhinderte die Verwechslungen.

Eines Abends kletterten die Schüler von Delaroche herunter, auf die Straße, und ließen mit ein paar Pinselstrichen den Pensionsfinger in ihr Atelier zeigen. Das andre warteten sie ab.

Am nächsten Tage, so gegen Mittag, erschien eine respektable Dame im Atelier, wo schon zwei Jünglinge parat saßen.

„Entschuldigen Sie", sagte die Dame, „bin ich hier recht in dem Pensionat Graffinard?"

„Gewiß, gnädige Frau!" beeilte sich einer der Maler zu antworten. „Wollen Sie nicht, bitte, Platz nehmen — Fräulein Graffinard wird im Augenblick hier sein. Sie ist übrigens unsre Cousine."

„Ich wollte mich hier bei Ihnen erst ein bißchen umsehen", sprach die Dame weiter, „ehe ich meine Tochter — sie ist fünfzehn Jahre — ihrer sorgenden Cousine anvertraue."

„Ihr Fräulein Tochter wird sich hier wie zu Hause fühlen: die Verpflegung ist vorzüglich und der Unterricht sorgfältig und streng. Sie wird eine Menge Dinge lernen, die man ihr vermutlich nirgendwo anders beibringen wird. Da gibt es auch noch für die Pausen einen herrlichen Garten, den Sie hier durchs Fenster bewundern können."

Die besorgte Mutter erhob sich und ging zum Fenster. Aber als sie den Vorhang zurückzog, um freie Aussicht zu haben, stand sie vor einer jungen Dame, die, nackt wie ein Aal, sehr kaltblütig schlängelnde Bewegungen probierte.

„Was muß ich sehen?" schrie die Mutter.

„Oh, das ist weiter nichts!" sagte ruhig ein Maler, „das ist eine Pensionärin, die in der Ecke steht, weil sie ihre biblische Geschichte nicht ordentlich gelernt hat."

Die entsetzte Frau verschwand und erzählte bei ihren sämtlichen Bekannten herum, wie Fräulein Graffinard ihre Pensionärinnen abstrafe. Was in kurzer Zeit den gänzlichen Ruin der Anstalt zur Folge hatte.

Trotz dieser Gefahr, die ja allerdings noch nicht ante portas steht, werden die Frauen von jetzt ab bei der Ecole des beaux-arts zugelassen werden (wie ins Parkett des Odéon), und die jungen Herren brauchen nun nicht mehr ihre Aktstudien an kolorierten Photographien zu machen.

Das Wunderkind

Eine honette junge Dame, von jener Epidemie ergriffen, die man beim Theater eine Indisposition von neun Monaten nennt, hat sich im Zirkus die Elephanten angesehen, und nun hat sie ein Kind männlichen Geschlechts in die Welt gesetzt, dessen Kopf nach einem dieser intelligenten Tiere modelliert zu sein scheint.

Der furchtbare Pausback bekommt seine Nahrung durch die Nase, im Gegensatz zu Herrn Samson von der Comédie Française, der sich der seinen nur zum Sprechen bedient, und seine Ohren sind derart entwickelt, daß sie die Fünfhunderttausendfrancs-Ohrringe von Fräulein Juliette B . . . . schon vertragen könnten — reißen würde nichts.

Die bedauernswerte Mutter weiß nun nicht, ob sie ihren Jüngsten zur Amme aufs Land oder in den Zoologischen Garten geben soll, und weint sich inzwischen die Seele aus dem Leibe, die Lüfte mit ihrem Wehgeschrei erfüllend . . .

Auftakt / von Ignaz

Thalia stürzt sich in die Winterrobe
und macht sich bis zum Rückenwirbel bloß...
Ab wirft sie ihren Schmoddergown — ick jloobe,
jetzt geht es los!

Das Winterfieber packt die kleinsten Schmieren,
der Mime schwärzt den alten Schappohklapp,
der Direktöhr läßt das Theater renovieren
und staubt die Hypotheken ab.

Was dieses Sommers heißer Glut entquollen,
das schnürt die Garderobiere wieder ein —
doch manchmal ist da garnichts mehr zu wollen:
Es hat nicht sollen sein.

Der Spielplan steigt: man wird Modernes geben,
Bongs Klassiker, Band Eins bis Hundertzehn,
und Ibsen, Shakespeare und Herrn Schönherrleben —
ihr werdets sehn!

Man ist erregt bis in die tiefsten Tiefen —
selbst nachts brennt Licht im Direktionsbureau.
Schon hört man unsern Holzbock interwiefen...
Rideau!
Rideau!

Antworten

T. K., Kopenhagen. Nein, Besprechungen des ‚Wintergartens' erscheinen hier im Sommer nicht. Kein Fleisch hält sich im Sommer, kein weißer Käse, keine Mayonaise; aber das Wintergartenprogramm hält sich. Ununterbrochen vom Mai bis August. Da müssen Sie sich schon gedulden, bis wirklich neue Leute dort eingezogen sind.

F. R. Nichts sollen Sie auf die Reise mitnehmen, um Gotteswillen, nichts! Ausruhen sollen Sie sich! Ich sehe Sie schon an der See herumlaufen, schief von der Last der dicken Bücherreihe, die Sie überall mitschleppen müssen. Wo sie sich lagern, auf einer grillenheißen Wiese, am Strand, in den Dünen: überall ist die Erde bedeckt mit den Erscheinungen des Verlags Georg Müller, eben mit den deutschen Büchern, und inmitten Sie, der Mensch, fressend, kauend — Silben, Worte, Zeilen, Seiten, Bände. Die dickste Sonne brennt, und wenn sich Ihnen nicht gerade ein fliegendes Tier auf die Nase setzt, so merken Sie nicht, ob es Sommer ist oder Winter: Sie lesen!

E. Glaser, Berlin. Vielen Dank. Ja, wenn auch ein berliner Mädel fällt — auf den Mund fällt sie sicher nicht. Denn als eine neulich von einem Schauspieler leutselig angesprochen wurde, da sah sie ihn von oben bis unten an und fragte langsam: „Können Sie rechnen?" „Jaa", sagte der Gefragte verwundert. „Dann ziehen Sie ab!"

T. Raff. Das ist noch garnichts. Da ist 1906 in Berlin ein Buch erschienen, das heißt: ‚Allvater oder Jehovah' und ist von ‚Einem Verfluchten'. Da steht im Vorwort folgendes: „Bezüglich der Rechtschreibung sind im allgemeinen die ‚Regeln' derselben als Grundlage genommen. Dieselben konnten aber dem Verfasser nicht in allen Fällen als vorbildlich erscheinen, da sich unter den sie ausarbeitenden Kommissionsmitgliedern überflüssigerweise auch jüdische Elemente befanden."

S. B., Leipzig. Robert Riemann ist der Sohn des großen Musik-Riemann. Aber der Alte hat dem Jungen keine Flötentöne beigebracht: denn ‚Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Literatur' ist ein Musterbeispiel übler Philologie. Man kann gegen den ‚Faust' sein, denn erstens ist es gleichgültig, ob so einer dafür oder dagegen ist, und zweitens könnte ja der Leser etwas dabei lernen. Aber wie hier geschwatzt wird, das geht doch über die Hutschnur. Zum Glück behandelt er auch unsre Leute, sodaß man ihm auf den Schwindel kommt. Bei den Brüdern, die die Edda beackern, ist es ein bißchen schwer, weil sie einem in der Fachkenntnis voraus sind. Aber wenn sich eine Kontroverse darüber entspinnt, ob Hauptmanns Dichtung aus seiner Bildhauerei oder aus seinem religiösen Gefühlsleben zu erklären sei, dann weiß man doch genug. Wie das alles neben einander steht: Bleibtreu und Asmus Semper Schmidt und Flaischlen und Beyerlein und Thomas Mann. Ach, was hat er an den ‚Buddenbrooks' gelesen! Daß der Roman vom Oktober 1835 bis 1878 läuft und „daß in leicht humoristisch gefärbter Art eine Orientierung über die Zeitereignisse eingepflochten" ist, und das wird alles belegt, und auf zwei Seiten wird der Inhalt erzählt und Mann mit Zola verglichen. Es ist immer wieder erstaunlich, wie viel diese Philologen sehen. Aber noch erstaunlicher, wie viel sie nicht sehen.

Rundschau

Generalprobe

Der Wille zum Erfolg verdarb die Mischung. Verschuldeter Adel, jüdischer Gläubiger, reicher Amerikaner sollten es auch diesmal tun. Aber Harry Voßberg, bedacht auf die Zusammensetzung eines großstädtischen Premierenpublikums wollte niemand verletzen. Der Adel ist edelmütig, der Amerikaner wird zu deutscher Art bekehrt, den Juden bleibt eine Glorie: als Kontrastfigur stellt sich ein **ehr**loser germanischer Schieber ein. Nun fehlte nur noch die Originalität. Auch die braucht man nicht zu haben, man kann sie beziehen. Das Theater dem Theater? Man hört es seit Reinhardt. Also lassen wir unser Stück als Generalprobe aufführen. Und sein Titel lautet nun: „Harry Voßbergs Generalprobe von ‚Ein kostbares Leben', Lustspiel in drei Akten von Benno Fröhlich." Schauspielergezänk, Dichternot, enthüllte Regietricks, Kulissenschieber und Beleuchter in eigener Person, der Direktor mit Namen gerufen — welchen Wirbel hatte das Publikum zu erwarten! Aber es blieb beim Anschauungsunterricht. Langweilig und indiskret wurde gezeigt, wie es zugeht. Stück und Probe beleuchteten sich nicht, spiegelten sich nicht. Und der zweite Akt, der in einem Theaterbureau spielt, verpaßte die Gelegenheit, das Theater dreifach zu distanzieren: ein Theaterdirektor im Stück, dargestellt vom Direktor der Generalprobe, der wieder der wirkliche Direktor des Theaters ist.

Harry Voßberg hätte gern die Maße verzerrt, Entfernungen verrückt. Aber er zieht nur in die Länge und walzt in die Breite. Grotesk ist in seinem Stück einzig die Zusammenwürfelung fremder und eigener Elemente: im Schlußakt lieferten er und sein Direktor Rolan eine Duellszene, die Sternheim-Reinhardt provinziell banalisierte. Als Publikumsautor wird mit Voßberg zu rechnen sein. Er vermag sich so seinen stofflichen Instinkten zu überlassen, daß er zu stofflichen Witzen gelangt, und der Erfolg schon dieser ‚Generalprobe' (wenn nämlich die Generalprobe gestrichen wird) auch anderswo nicht ausbleiben kann. In Hannover hatte sie Franz Rolan, einstmals Direktor, jetzt Sommerpächter der ‚Schauburg', inszeniert: nicht wirkungslos, aber im Theaterteil peinlich exhibitionistisch (sollte die Idee der Generalprobe von ihm stammen?), und im Dekorativen prätentiös geschmacklos. Schauspielerisch geriet vieles bunt und lustig (aber die Damen!). Herr Rolan selbst stört. Er versucht, aufzufallen. Er macht Pausen. Er wartet auf das Lachen des Publikums. Er kitzelt es. Und legt sich Töne

und Gesten zurecht. Er ist kein Schauspieler, sondern ein Versteller. Herbert Ihering

Marion in Rot

Von einem ‚Theaterroman' sei hier die Rede, der keine mehr oder weniger reinliche Schlüsselgeschichte mit oder ohne Alkovenromantik ist, sondern ein Kunstwerk. Phantasie wird Form in der Zuchtwahl der Worte, Traum wird Leben in der Prägewerkstatt gestaltender Begabung. Arthur Sakheim ist vom Gespenst des Artifiziellen bedroht, aber die Geister, die er ruft, wird er rechtzeitig wieder los. Die Schauspielerin Marion und Erich Seraphim, ihr Geliebter und ihr Troubadour, sind lebendige Menschen, um sie herum wimmeln die „toten Seelen" im Sinne Gogols und E. Th. A. Hoffmanns. Erich und Marion sind die Urtypen beider Geschlechter: er ist das Wissen, und sie ist das Sein. Aber Erich Seraphims Wissen ist unvollkommen, deshalb muß er sich und die Welt romantisieren, denn „die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis", wie Thomas Mann schön und eindeutig gesagt hat. Sakheim hat darauf verzichtet, dem Ohr des hierfür so empfänglichen Bürgers Kulissenintrigen zuzuraunen; es war auch wohl kaum seine Absicht, neue Beiträge zur Psychologie des Schauspielers zu liefern. Das — ach, so dankbare — Bretter- und Brettlmilieu ist überhaupt etwas zu kurz gekommen. Der Dichter gibt allenfalls imaginäre Portraits. Er hat eben seinen Helden Erich Seraphim noch nicht ganz „überwunden". Die Arabesken überwuchern die linearen Motive. Aber aus silberumfriedeten Gärten ist das Wunder einer südwarmen Dichtung erblüht.

Paul Mayer

Tagebuch

Sommerliches Berlin

Die Jalousien sind herabgelassen, Peter Panter sitzt allein in der Stube. Draußen ist heller Sommer, mit weißen Stäubchen, die die leere Straße herunterfliegen, einem hellblauen Pastellhimmel und Sonne, Sonne...

Das ist eine Stadt! Jetzt, da alle fort sind, fühlt man erst, welche Unruhe sie mitgenommen haben, wieviel Hast und wieviel Randal. Alles scheint ein ruhigeres Tempo eingeschlagen zu haben, die Elektrischen und die Zeitungen und die Zurückgebliebenen.

Ja, ein Theater gibt es auch. Man sollte es nicht für möglich halten, aber es ist so. Da liegt der Wannsee, und viele andre Seen gibt es in der Mark, die jetzt in der Sonne glitzern, während der Wind ein bißchen in den langen Ufergewächsen rauscht. Eins schließt das andre nicht aus, Gott hat das so gewollt — in der Stadt spielen sie Theater. Manche noch, manche schon wieder, und einige haben überhaupt nicht aufgehört.

An den Säulen, die schlafend Lanolin und ‚Gent Ia — Die neue Dreipfennigzigarette' anzeigen, brüllt es: Sylvester Schäffer!!! Das größte Kunstgenie aller Zeiten!!! Wer

spricht da? Der Impresario — nicht doch: der ‚Impresa' S. Rachmann. Und prompt denkt man — Namen verpflichten — an Rachenmandeln, dicke Gaumenlaute, Prusten beim Essen und ein langgezogenes Püüühh!! Dabei kann der Junge nicht allzuviel, nur vieles.

Wir hier in der Großstadt aber haben viel mehr verloren als die Luft und die Weite und die Wolken — man sieht sie nur stückweis, dann ist es nichts — und all das. Die Beschaulichkeit haben wir verloren.

So, wie ihr jetzt lebt, Abonnenten, so solltet ihr das ganze Jahr leben: ruhig, sachte, bedächtig. Die Dinge bekommen einen andern Aspekt, das Meer lehrt einen lächeln, während man sich hier geboßt hat, die Berge lassen erkennen, wie klein vieles war, was uns groß dünkte, und wenn erst der Wind weht: dann gibt es kein Problem, das uns noch beunruhigen könnte.

Nicht wahr — ihr möchtet schon? Ihr könnt auch.

Wir sind fast alle gezwungen, in dieser großen Stadt zu arbeiten, weil wir leben müssen. Aber wir sollten das zackige Tempo, das die Besseren zerrüttet und die Besten abstößt, auf ein menschenwürdiges Maß reduzieren. Es ist ja nicht einmal amerikanisch, dazu haben sie bei uns nicht die Kraft und nicht die Rücksichtslosigkeit — das Ganze gebärdet sich nur wie ein wahnwitzig gewordenes Dorf. Es ist eine kleine Stadt geblieben, die erst in das Kleid nachwachsen muß, das ihr Bauschieber angemessen haben. Und das hat noch gute Weile.

Vorläufig bauen sie einen Kino neben dem andern auf und stehen ängstlich an der Kasse, wie es gehen wird. Wird es ...? So nicht.

Da zappelten die Herrnfelds auf dem Film an uns vorüber, die Leute lachten ein bißchen — im Theater der beiden selbst brüllen sie. Aber da gibt es auch hinterher kein Cowboy-Drama, bei dem einen die Tränen in die Augen kommen, so muß man gähnen.

Man läuft hinaus. Draußen am Potsdamer Platz spielen sie im ‚Grand-Luxus-Gala-Palast-Café' oder wie das Ding heißt, ein Lied, das alle Dienstmädchen beim Tellerspülen heulen, eine volksliedmordende Weise. Und doch ist überall Sommer, laue Luft, und ein wenig von der freudigen Beschaulichkeit, die dieser Stadt sonst so sehr fehlt.

Die aegyptische Königstochter

Mechthild Lichnowsky war in Aegypten. Lassen wir einmal die Dame beiseite, und sehen wir, was sie schrieb. Sich. Allemal sich.

Denn das ist bei allen Reisebüchern so, die jetzt in Massen geschrieben werden: der Schreiber sieht nicht das Land, nicht die Leute — er sieht nur sich. Nicht so, wie der Schmock, der Indien mit seinen uninteressanten Augen bereist — sondern instinktiv sieht wohl jeder von uns doch immer nur mit seinen Augen; und wenn man das nicht übermäßig be-

tont, sondern nur ab und zu die Subjektivität aller Beobachtung zugesteht, dann kommt schon das Richtige heraus. So war es ja auch bei den Büchern, die Fischer schreiben ließ.

Die Lichnowsky sieht — ein Aegypten, zwei Aegypten, viele Aegypten. Erstens das Cook-Aegypten, zweitens das erlernte Aegypten, drittens ... und so fort, und so jeden Tag ein neues Land, für das sie ihrem Schöpfer immer wieder aufs neue dankt.

Außerdem aber kann sie schreiben. Und denken. Und sehen. Kurz: keine Frau. Sie erinnert sich an ihre Jugendzeit — vermutlich in Arco-Zinneberg, Tirol, am Inn. „Mein persönlicher Mond, der sich im Inn gespiegelt hat ..." Es ist die rührendste Stelle des Buches, für mich — und ihr werdet gewiß jeder eure rührendste Stelle herausfinden.

Sie hat ein eigenes Verhältnis zu all den Dingen, sie überläßt die andre Welt den Kellnern und schließt doch einmal im Tempel die Augen und sagt: Liebe, liebe Menschen ...! Und liebt das Leben und ihre alten Geschichtszahlen und die Käfer und ist doch keinen Augenblick sentimental. Sondern sehr klug und liebenswürdig, und läßt immer soviel ungesagt, wie nötig ist, um einen Kulturmenschen noch interessiert zu erhalten.

Und ob es nun Assuan ist oder die Antiquare in Kairo oder der Abschied: wir sehen doch, daß einer nur Kultur hat, wenn er irgendwo wurzelt, nicht klebt; wenn er jederzeit fühlt, nicht gefühlvoll ist; wenn er immer bewundert, nicht sich wundert; wenn er ein Mensch ist mit einer Krone, ohne sich als die Krone der Schöpfung zu fühlen.

Lichnowsky — Frauennamen ohne Artikel klingen so schön männlich — würde nun sagen: Also ein Grund, mein Buch, das bei Rowohlt in Leipzig erschienen ist, zu kaufen. Und damit hätte sie recht.

Peter Panter

* * *

Nummer 36 erscheint am 4. September.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Alfred Fekete: Der Ewige, Fünf Akte aus der Renaissance. S. Fischer.

Oscar Maurus Fontana: Der Studentengeneral, Vieraktige Komödie. S. Fischer.

Arnaldo Fraccaroli: Das Feigenblatt, Dreiaktiges Lstspl. Comoedia.

Richard Guttmann: Abfall, Drei Akte. S. Fischer.

Tor Hedberg: Der Schlafrock,

Einaktiges Lstspl., deutsch von Carl Morburger. S. Fischer.

Leo Matthias: Der Impresario, Dreiaktiges Schspl. S. Fischer.

F. Sachsenburg: Wera Pawlowna, Dreiaktiges Schspl. Comoedia.

Bernard Shaw: Androklus und der Löwe, Dreiaktiges Märchenspiel. S. Fischer.

K. G. Sowerby: Rumford und Sohn, Dreiaktiges Schspl., deutsch von Frank Freund. S. Fischer.

Frank Stayton: Das schwächere Geschlecht, Dreiaktiges Lstspl., deutsch von Else Otten. S. Fischer.

Frank Wedekind: Leidenschaften, Dreiaktiges Scherzdrama.

Hans Wolf von Wolzogen und Kurt Lohnstein: Die Notlandung, Dreiaktiger Schwank.

Annahmen

Hans Adler: Liebst du mich? Dreiaktiges Lstspl. Wien, Volksbühne. Deutsch-Oesterreichischer Verlag.

Max Epstein: Frau Klara, Schspl. Hannover, Deutsches Th.; Mannheim, Hofth.

Karl Ettlinger und Max Ferner: Max!, Dreiaktige Komödie. München, Schsplhs. Drei-Masken.

Paul Farkas: Bürger Carabos, Ein Spiel in fünf Akten. Wien, Deutsches Volksth. DÖV.

Leo Feld und Karl von Levetzow: Die ewige Angst, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volksth. DÖV.

F. Fonson und F. Wichler: Zu den drei Linden, Dreiaktiges Lstspl. Brünn, Stadtth.; Wien, Deutsches Volksth. DÖV.

Georg Hirschfeld: Überwinder, Schspl. Nürnberg, Stadtth.

Henry Kistenmaekers: Die Falle, Vieraktiges Schspl. Wien, Deutsches Volksth. DÖV.

Sven Lange: Frau Majas Rache, Komödie. Frankfurt a. M., Schsplhs.

Max Maurey: David Copperfield, Fünfaktiges Schspl. Leipzig, Stadtth. DÖV.

Adolf Paul: Der Triumph der Pompadour, Komödie. Hamburg, Thaliath.

Alfred Putzel: Gefangene, Versdrama. Nürnberg, Stadtth.

Thaddaeus Rittner: Der Mann im Soufleurkasten, Vieraktige Komödie. München, Schsplhs.; Wien, Volksbühne. — Die von nebenan. Einaktiges Drama. Wien, Volksbühne. DÖV.

Gustav Streicher: Traumland, Märchendrama. Wien, Deutsches Volksth. DÖV.

Laetitia von Ucken: Herr und Frau Marhold, Vieraktiges Schspl. Wien, Volksbühne. DÖV.

Marquardt van Vrijnt: Die dumme Doortje, Komödie. Frankfurt a. M., Schsplhs.

Max Walden und Hugo Busse: Nu schlägts 13!! Dreiaktige Burleske Gesangsposse. Hannover, Residenzth.

Uraufführungen

von deutschen Werken

3. 8. Karl Zschorlig: Das Amerikagirl, Operette, Text von Julius Blumenthal. Karlsbad, Stadtth.

5. 8. Curt Kraatz: Hochgeboren, Dreiaktiges Lstspl. Salzschlirf, Kurth.

12. 8. Hans Schmidt-Kestner: Lutz Loewenhaupt, Komödie. Friedrichroda, Kurth.

Jubiläen

Die Kinokönigin: 150, Berlin, Metropolth.

Nachrichten

Ans Stadttheater von Freiburg im Breisgau wurde als Oberregisseur der Theaterkritiker des Kölner Tageblatts, Dr. Saladin Schmitt, berufen.

Willy Stuhlfeld, bisher Oberregisseur in Königsberg, ist zum Direktor des tilsiter Stadttheaters gewählt worden.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 4. September 1913 Nummer 36

Der Fall Jacobsohn

Das Vorwort zu einer Broschüre, die, vier Bogen stark, zum Preise von fünfzig Pfennigen, soeben im ‚Verlag der Schaubühne' erschienen und durch diesen wie durch jede Buchhandlung zu beziehen ist.

Vor neun Jahren, als meine theaterkritische Tätigkeit unterbrochen worden war, stand in einer deutschen Zeitung zu lesen: „Deutet man bloß die Möglichkeit der Wiederkehr Jacobsohns zum Kritikerposten an, so wird man sofort durch eine dreimal glühende und im tiefsten Brustton schöner ehrlicher Ueberzeugung herausgebrüllte Entsetzensinterjektion um Schweigen gebeten." Ich mußte eines Tages die Zeit finden, ausführlich darzustellen, woher dies Entsetzen stammte, und welche Berechtigung es hatte. Am nächsten lag: in der ersten Nummer meines eigenen Blattes der Residenz zu erzählen, wie man Herausgeber einer Theaterzeitschrift wird. Aber ich sprang lieber, am siebenten September 1905, medias in res. Ich hatte gute Arbeit angekündigt und trachtete zunächst, mein Wort zu halten. Es schien mir leichter, von einer schlecht beurteilten Vergangenheit zu reden, nachdem neue Leistungen auch anspruchsvolle Menschen bereit gestimmt hätten, zweifelhafte Vorgänge jener frühern Periode noch einmal und mit schärfern Augen anzusehen. Solcher Bereitschaft bin ich heute sicher. „Die Dokumente eigener verworrener Begebenheiten als eine die Menschheit überhaupt interessierende Erfahrung" auszubreiten, schien Carolinen Schelling eine förderliche Tat. Ich breite sie aus.

Thomas Mann / von Willi Dünwald

Etwa folgende Gedenkrede würde am sechsten Juni 1975 vor einer schöngeistigen Gesellschaft zu halten sein:

...Der Gezeugte erbt von den Zeugern und durch diese von denen, die diese zeugten.... bis zum ersten Anfang, Amen. Darum Heil dem Adam aus Lehm, der kein aus Zufälligkeiten erworbenes Erbe in seinem Blute trug, von nichts belastet und gequält durch den Weltgarten wandelte und, weil er es auf Zweien tat, von den Tieren, die sich ihm ähnlich fanden und die Lehmlegende auch im Traum nicht glaubten, bewundert wurde. Nicht Heil aber denen, die eine Summe sind, ein Resultat von immer wieder gemischten Mischungen. So aber nun gar geschieht, daß kühles Blut eines lübecker Senators und heißer Lebenswein einer südamerikanischen Kreolin sich zusammentun, dann sind zwei Welten in all ihren Gegensätzen und Widersprüchen, in all ihren unüberbrückbaren Bejahungen und Verneinungen in ein einziges Leben eingefangen. Solch ein Leben trägt den Explosionsstoff zum Außerordentlichen in sich; hat gewärtig zu sein, in hellste Höhe geschnellt oder in dunkelste Tiefe geschleudert zu werden; wobei vorkommen kann, daß in der Höhe die Sehnsucht zur Tiefe blüht und in der Tiefe inbrünstiges Verlangen seine Arme zur Höhe reckt. Zwei Temperamente prätendieren um die Lebens-Führung, aber komme, wie es kommen muß: keines führt glückliches Regiment. Auf immer weht die gelbe Neidflagge mit dem Adelswappen der blauen Sehnsucht über dem Haupt solches Gezeugten: Leitet das mütterliche Erbe dies Leben, rebellieren die väterlichen Partikel im Strom des Blutes und verhindern die normale Durchkreisung des Körpers; manifestiert sich aber das väterliche Erbe als das zur Führung bestimmte, streiten die mütterlichen Partikel um die Erbfolge. Und weil Eines sieghaft die Führung an sich reißen und damit die Gedanken- und Gefühlswelt bestimmen wird, muß im gleichen Körper auf immer ein Heimweh verbleiben nach jener andern Gedanken- und Gefühlswelt, die ebenso eigen, weil ebenso ererbt wie diese herrschende. Auf immer weht die gelbe Neidflagge mit dem Adelswappen der blauen Sehnsucht über dem Haupt solches Gezeugten, der, weil zwischen zwei Rassen stehend, im eigentlichen Sinne kein Vaterland hat, ein Vaterlandsloser ist. Dies ist das Schicksal dessen, der heute vor hundert Jahren auf dieser Welt ankam.

Ein gar melancholischer Homunculus, so garnicht passend in die kaufmännische Betriebsamkeit der alten Hansastadt, durchschliß er, ein schlechter Spieler, erst etliche Schuhpaare steigender

Größe auf den Getreidespeichern seines Vaters, dann, ein schlechter Lerner, etliche Hosenböden auf den Bänken des Gymnasiums. Bis ihm Gott Vater der altehrwürdigen Lehranstalt den nicht verdienten Segen in Form jenes Scheines gab, der zu der Ausnahme berechtigt, statt zwei Jahren nur eines bei Seiner Majestät Offizieren und Unteroffizieren vergleichende Zoologie zu hören. Wozu man allerdings eine gewisse natürliche Tauglichkeit besitzen muß, die der Einjährig-Freiwillige Thomas Mann nicht aufzuweisen hatte. Ehe sich dies erwies, war er Lübeck entwichen und nach München gezogen; kurz danach, da sein Vater aus der Zeitlichkeit in die Ewigkeit hatte fortreisen gemußt. In München unternahm er dies und jenes, immer nur der Not, nicht eignen Trieben folgend, die zwar schon heftig, aber noch nicht erkennbar in die Keime schossen. Er saß als Volontär auf dem Bureau einer Versicherungsgesellschaft, schrieb heimlich Liebesgeschichten, die er in Blättern fragwürdiger Observanz der Mitwelt übergab, und ging, bevor er von der Direktion dieser versichernden Gesellschaft gegangen wurde. Nannte sich dann als Gasthörer von Vorlesungen aller Fakultäten Journalist, bis er selbst diesen Beruf der verfehlten Berufe aufgab und, um liederlich zu sein, nach Rom ging, wozu er auch in München hätte bleiben können. Dahin zurückgekehrt, kam er für kurze Zeit unter die Räuberhauptmänner, das heißt: wurde Redakteur am Simplizissimus und wunderte sich maßlos, da plötzlich alle Welt seinen Namen achtend und anerkennend nannte.

Vom Erbe der Mutter beherrscht, hatte er sich ganz und gar losgesagt von der einfachen Art des Lebens, wie es der Vater geführt, war ins Künstlertum geraten und redete nun in Zungen des Geistes. Mit der Macht der Worte formte er Menschen und blies ihnen eine, nein, seine Seele ein. Sie wurden in der Welt erkannt als Epilogisten eines kaum dreißigjährigen Lebens und kündeten fort und fort von dem zweiten Gesicht ihres Herrn und Meisters. Der sich einst in selbstverhöhnenden Worten einen Glücklichen pries, und mit dem ihn umgebenden Glanze prunkte: Daß er ein Haus besitze mit elektrischem Licht, drei Sklavinnen gebiete und einen schottischen Schäferhund besitze; daß er schon morgens zum Tee Zuckerbrötchen esse und meistens Lackstiefel trage; daß er sich fortgepflanzt habe; daß er Triumphreisen unternehme und Autogramme an Offiziere und Damen verteile, wie ein Landesherr Gnaden und Orden. Hinter solche selbstverspottenden Worte versteckte er sich wie in einem gutsitzenden unauffälligen Anzug, damit man nicht sehe, wessen er sich zu schämen habe: daß er

ein Gezeichneter sei. Ein Einsamer. Ein Vaterlandsloser. Ein Mann ohne Schatten. Ein Schlemihl. Daß nicht des Glückes warme Sonne, sondern das Licht der Absonderlichkeit mit seinem kalten Schein auf ihm ruhe.

Denn was die zuschauende und genießende Welt, vor Demut anschauernd, als besondere Gabe eines Gottes betrachtet, ist ein dicker und derber Fluch. Weil, was Begabung heißt, nichts weiter ist, als die mitbekommene Fähigkeit des Erkennens: Tiefer dem Leben ins Rätselauge schauen zu müssen, als gemeinhin vom Sehsinn verlangt wird; die Idealität deflorieren zu müssen, zu welcher der Erdenmann im Allgemeinen bis Ultimo im Verhältnis eines platonischen Liebhabers bleibt. Deshalb ein Fluch, weil der ins letzte Erkennen Untertauchende befinden wird, daß das geheime Gesetz alles Seins Grausame Notwendigkeit heißt und die Menschenseele als ein Hauch der Weltenseele, unter gleichen Bedingungen lebend, fortgesetzt und immerzu Elend, ein zum Lachen großes Elend zeugt und gebiert. Deshalb endlich ein Fluch, weil diese Erkenntnis ein Gift ist, das den Erkennenden langsam, aber sicher tötet, nachdem er die Stadien der Traurigkeit und der Müdigkeit und schließlich des Ekels durchlitten.

„Un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres." Gut deutsch: Ein Mensch, der sich Künstler fühlt, hat nicht mehr das Recht, zu leben wie andre Menschen; richtig übersetzt: Dieses menschliche Allgemeinrecht ist ihm von der höhern Instanz der Veranlagung, der Blutmischung, genommen. Sein Reich ist nicht das Reich der allgemeinen Menschlichkeit, nach dem ihn, den Getroffenen und Gezeichneten, inbrünstig verlangt. Zur Erkenntnis erwählt, geschaffen, Weltzusammenhänge zu erfahren, ward er, aller Naivität und einfacher Triebhaftigkeit verlustig gegangen, vom Leben ausgeschlossen. Verdammt, Zaungast zu sein; kann nicht leichten Sinnes werden und mittun im Ringelreihenrosenkranz des Alltagsfreudenspiels; vermag die ihn behindernde Erstarrung nicht abzustreifen, um Mensch unter Menschen zu sein, und wäre es nur auf Augenblicke. Ja, den Trunk am Munde, der, ihn verjüngend, alles vergessen mache, der ihm Zustände schaffe, „Helenen in jedem Weibe zu sehen" — er würde einhalten, ablassen und ergründen wollen, aus welchen Säften der Trunk gebraut; er würde wieder erkennen, erfahren wollen, und bliebe der abseits stehende Träumer, der Enterbte des Lebens. Einer, auf dem das Licht der Absonderlichkeit mit seinem kalten Scheine ruht.

Ihn tröstet stundenweis der Stolz, tiefsten Wissens teilhaft zu sein. Und hat das Lächeln der Geringschätzung für den schlicht gearteten und normalen Menschen, den nicht nach den dämonischen Höhen des Gehirnmenschen verlangt — dort, wo die Schönheit gespenstert, die Wünsche sich raffinieren, das Gehirn infernalisch erklügelt und die lautere Stimme des Herzens übertönt wird von den Finessen absurder Gedanken — der vielmehr sich wunschlos in den Niederungen des Lebens ergeht, ohne der Wünsche Satansmessen zu kennen. Zeitweilig, stundenweis erfreut er sich seines Sonderglücks. Bis seine Sehnsucht ausfliegt, um sich, nach ihrer Bestimmung, zu grämen angesichts des Glückes jener Mitgeschöpfe, die da ohne Geist auskommen und den Mut aufbringen, ein Leben ohne Ideale zu leben. Um dann zu fluchen seinem Geschick und seinen Trotz zu verlachen. Denn seiner Sehnsucht kommt nicht Antwort, sein Verlangen findet unter jenen, die „das Leben in seiner verführerischen Banalität" auskosten, nicht Gefährten, noch Gefährtin. Fragwürdig, verdächtig erscheint diesen der Fremde aus der andern Welt mit den Zeichen der Vergeistigung aus Leid und Armut und Arbeit um Nase, Mund und Stirn und der dunklen Glut in den Augen, die Löschung erheischt, ja, erbettelt. Nur aus Neugierde wagt sich dieser oder jene an ihn heran. Und ob auch sein Herz über ein gewisses Menschenkind tiefinnigstes Gefühl ergießt: das Ewig-weibliche dieses gewissen Menschenkindes, sei es auch noch so hold, noch so ernst im Bilde, zieht in jedem Falle, an seiner Männlichkeit zweifelnd, mit einem Starken ab, dessen Finger ein festes, okkupierendes Spiel treiben, ohne viel Bedenklichkeit, ob das Haus der Seele oder diese selbst dadurch schadhaft werde. Dann mag er, im Gefühl, ein Trottel, ein Blamierter zu sein, zusammenschrumpfen wie der „hungernde" Detleff: „Einmal, nur eine Nacht wie diese, kein Künstler sein, sondern ein Mensch! Einmal dem Fluch entfliehen, der da unverbrüchlich lautete: Du darfst nicht sein, Du sollst schauen; Du darfst nicht leben, Du sollst schaffen; Du darfst nicht lieben, Du sollst wissen! Einmal in treuherzigem und schlichtem Gefühl leben, lieben und loben! Einmal unter Euch sein, Ihr sein, Ihr Lebendigen! Einmal Euch in entzückten Zügen schlürfend, Ihr Wonnen der Gewöhnlichkeit."

Und weil das nicht sein kann, mag vorkommen, daß Neid und Haß, gleichbekappte Brüder, von der Menschheit fragwürdiger Abstammung irrtümlich verklagt, ihn fesseln und knebeln in seiner abseitigen Existenz. Denn es möchte, wer ein Mensch, ohne am Menschlichen teilzuhaben, die Welt, wenn das ginge, ins Weltall pulvern. Hinwiederum aber werden die Stunden

mit der Ruhe des Vergleichens und Zuendekommens erscheinen, und es wird sich ihm versöhnend offenbaren, daß er, der Ausgeschlossene, der An-die-Wand-Gedrückte, des-Lebens-Nicht-Teilhafte, doch nichts weiter ist als ein markantes Gleichnis von der Unzulänglichkeit der Welt, mit deren Schaffung sich ein Gott versuchte: Daß jeder Sehnsucht leidet und jeder irrt, weil Sehnsucht Irrtum ist. Denn „wir sind Alle Geschwister, wir Geschöpfe des friedlos leidenden Willens, und wir erkennen einander nicht". Wie ihn, den Vergeistigten, nach behaglicher Gemeinsamkeit derer, die einfachen Herzens sind, eine unbezwingliche Sehnsucht treibt, so leiden diese Verlangen nach einer andern, nach dieser oder jener, vielleicht nach seiner Welt; denn auch sie sind, wenngleich nicht markante Beispiele, geworden im Laboratorium eines Ehebettes unter der Sanktion mehr oder weniger auswählender Triebhaftigkeit, aus einer Mischung von Mischungen. Es sinnt jemand, Thomas Buddenbrook geheißen und hinausgesandt, von den Erkenntnissen seines Schöpfers Thomas Mann zu zeugen: „War nicht jeder Mensch ein Mißgriff und Fehltritt? Geriet er nicht in eine peinvolle Haft, sowie er geboren ward? Gefängnis! Gefängnis! Schranken und Bande überall! Durch die Gitterfenster seiner Individualität starrt der Mensch hoffnungslos auf die Ringmauern der äußern Lebensumstände, bis der Tod kommt und ihn zu Heimkehr und Freiheit ruft ... Individualität! ... Ach, was man ist, kann und hat, scheint arm, grau, unzulänglich und langweilig; was man aber nicht ist, nicht kann und nicht hat, das ist es eben, worauf man mit jenem sehnsüchtigen Neide blickt, der zu Liebe wird, weil er sich fürchtet, zum Haß zu werden."

Dies sinnt er und das: „Habe ich das Leben gehaßt, dies reine, grausame und starke Leben? Torheit und Mißverständnis! Nur mich habe ich gehaßt, dafür, daß ich es nicht ertragen konnte. Aber ich liebe Euch ... ich liebe Euch Alle, Ihr Glücklichen, und bald werde ich aufhören, durch eine enge Haft von Euch ausgeschlossen zu sein; bald wird das in mir, was Euch liebt, wird meine Liebe zu Euch frei werden und bei und in Euch sein ... Bei und in Euch allen! — —" Eine Regung wird laut und möchte sich formen zu einer Brücke, die da verbände Mensch und Mensch, welcher Welt sie auch angehören, ob der eine der problematischen, der andre der schlichten und einfachen. Doch die alten Zungen der Liebe sind zu abgebraucht, zu abgenutzt, um solch eine Volapükſprache des Herzens schaffen zu können. Und so müßte eine neue Liebe kommen — durch einen neuen Adam und eine neue Eva,

die dieses Einander-Erkennen wahr und wirklich machten. Eine neue Sehnsucht, ein neuer Irrtum.

In dieser vorgestellten milden Welt der Gleichung suchte auch Thomas Mann, stärker im Lieben als im Hassen — denn es verlangt der Haß, um sich auszudrücken, keinen edleren, wohl aber einen stärkeren Menschen — versöhnend mit Allen und Allem, sich anzugliedern. Versuchend, wünschend, sehnsüchtig — irrend. Er blieb ein Vaterlandsloser; blieb in dem gestellten Gegensatz: Schaffender Künstler mit differenzierter Menschlichkeit, untertan dem mütterlichen Erbe; aber unruhig umschauend, heimliche Sehnsucht im glücksuchenden Auge, nach der Welt seines Vaters, die sich als das verschlossene Paradies eines freundlichen, heitern, nicht beschwerten Daseins fortgesetzt seiner Vorstellung zeigt. In unerfüllter Liebe eingedenk dieser Welt, bekamen die Worte, die er sprach und schrieb, einen Abglanz von dieser schmerzhaft ersehnten Welt, wirkend in ihrer Einfachheit wie alles, was nordischen Geistes: groß und stark. Und weil er wie Bruder Girolamo sprechen durfte: „Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch" — darum ist sein Wort durchtränkt von müder Ironie. Denn Erkenntnisse schaffen Widersprüche, und diese befragezeichnen nicht nur die Existenz einer alleingültigen Wahrheit, sondern auch das einzige und alleinseligmachende Ideal. Nichts andres aber ist Ironie als das laut gewordene und in die kostbare Fassung der Sprache gebrachte Wundfieber eines in seiner Blüte stark beschädigten Idealismus. Ironie ist der Ideale sanfter Irrsinn . . .

Etwa solche Worte wären zum hundertsten Geburtstag dieses Mannes zu sprechen, der heute lackbeschuht erst in den dreißiger Jahren steht.

Sprüche / von Kory Towska

Pfarrer und Forscher in tiefstem Erkennen
Bilden die Formeln, die sie trennen.
Aber Getrenntes zur Einheit entfachen:
Das kann nur Gott und ein Künstler machen.

*

Geschwätzig prahlt Parteienlärm im Staat,
Wie er ihn führen, fördern, heben könnte.
Doch bringt ihm eine stille Künstlertat
Mehr Ruhm als zehn politische Talente.

Saisonbeginn

Unsern Eingang segne Mozart. Von meiner Nordseeinsel trug mich das Schiff nach ... Es trug. Daß es zu ‚Figaros Hochzeit' trug — selbst das war eine spätere Sorge. Es trug. Wind wehte, Sonne brannte, Möwen kreischten, Meer spritzte, Salzgeschmack setzte sich zum letzten Mal auf Lippen, die ihn durch endlose, flüchtige sieben Wochen einer schweren Sommerruhe beglückt gespürt hatten und in den kurzen, schleichenden neun Monden der Wintercampagne kaum spüren würden. Aber es war noch nicht Winter, es war noch nicht Herbst: es war immer noch blühender Sommer. Warum der Aufbruch? Weil ein neuer Thespis unvernünftig genug war, seinen Karren schon in den Hundstagen loszuschieben. Daß diese Leute kein Gefühl für den Sinn von Jahreszeiten hatten! Da lag der Strand, da lagen die Wiesen des Watts, da lag die Haide, da lagen die Dünen. Auch heute und übermorgen und gewiß durch den ganzen September würde der Sand unterm Roten Kliff zur Badezeit glühen; würde der Birnbaum des alten Gasthofs breiten Mittagsschatten geben; würde das Statizienfeld der beste Platz sein, um sich von der rätselvoll bleiernen Nachmittagsstille des verebbten Flachwassers Glieder und Sinne süß betäuben zu lassen; würde das Blinkfeuer des Leuchtturms vom Abendtrunk zur Nachtruhe geleiten. Vorbei, vorbei — auf schnelle, schleppende dreiviertel Jahre! Hinter Cuxhafen muß Galsworthys ‚Herrenhaus' trösten. Kunst von dieser Fülle, dieser Weisheit, dieser Menschlichkeit und Menschenbruderschaft ist der Natur verwandt und fähig, den Neubeginn der Arbeit an das Ferienende derart liebreich anzuknüpfen, daß der Schmerz beinah verschwindet. In Hamburg, bei Mozart verschwindet er ganz. Das steht gleichberechtigt neben der Musik des Sturms, dem Furor wilder Vogelschwärme, der Stoßkraft einer Brandung, der matten Farbenpracht hochsommerlicher Dämmerungen, dem Kampf der Wolken mit dem groß und kleinen Himmelslicht. Das bleibt, durch die Jahrhunderte, die Reinheit, Klarheit, Schönheit, Tiefe selber. Es ist kein Wunder Gottes zu erdenken, das dieses Wunder eines Menschen je verdunkeln könnte. Wer es zu deuten sucht, merkt, daß er stammelt. Ich bin nur Dank. Die Träne quillt — die Bühne hat mich wieder.

Aber George Altman wird es nicht leicht haben. In dieser Zufallsnachbarschaft dürften drei kleine Theaterstücke eines Kleinen Theaters, die keine Meisterwerke sein werden, nicht mehr als die harmloseste Unterhaltungsware sein wollen; sonst wird jede Plumpheit, jede Unwahrscheinlichkeit, jede Unechtheit dreifach ins Gewicht fallen. Es scheint, daß wenigstens Max Mell und Anton Wildgans mit ihren Akten mehr gewollt. Mell glaubt sicherlich, auf dem Hintergrund eines bestimmten Kulturmilieus ein Menschenschicksal gemalt zu haben: einen wackern Mann, dem sein Flittchen den Kummer eines Ehebruchs bereitet, und der sich vor unsern Augen überwindet, dem Ehebrecher statt des Halses bloß den Bart abzuschneiden, die Ehebrecherin mit ebenso heiler Haut davonzujagen und in der Erinnerung an seine erste brave und verblichene Gefährtin Erlösung zu finden. Es wird nichts lebendig. Mells Sprache ist zu kraftlos. Sie umreißt nicht, sondern umschwätzt; und das ist um so gefährlicher, als die beiden entscheidenden Situationen alt sind. Der Lauscher unterm Tisch, der seine Frau erwischt, ist von Molière, das Spiel des Ehemanns mit dem Ehebrecher von Wilde. Aber Mell mißlingt es sogar, aus diesem Spiel den groben Spannungsreiz hervorzukitzeln, den es bei der hundertsten Nachahmung hergeben könnte. Er nennt sein Stück ‚Komödie' und verrät damit von vornherein, daß es friedlich enden wird. Die Gänsehaut bleibt aus. Daß zuguterletzt noch der gräfliche Ehebrecher das arme verhurte Dummchen, das doch ihm nichts getan hat, unflätig beschimpft, das wirkt in seiner Roheit höchst ärgerlich, weil es für die Abrundung des dramatischen Vorgangs nicht nötig ist und als Beitrag zur Sittengeschichte des Rokoko nur dann nützlich wäre, wenn im übrigen das Rokoko sichtbar würde. Ja, Aktschlüsse sind schwer, Einakterschlüsse am schwersten. Der Schluß schädigt den ‚Barbier von Berriac', der nicht zu retten wäre, und verdirbt das Gerichtsstück ‚In Ewigkeit Amen'. Nachdem der Untersuchungsrichter dem alten Zuchthäusler förmlich sadistisch das Geständnis abgezwungen hat, das ihn von neuem ins Zuchthaus bringen wird und nach seinen eigenen Wünschen bringen soll, weil dort schließlich seine Not am kleinsten ist; nachdem sich bereits bis dahin erwiesen hat, daß Mörder edlere Menschen sind als ihre Richter; nachdem diese Anklage wider die Gesellschaft und ihre Institutionen aus einer

falschen Ecke, aber immerhin ohne Pathos erhoben worden ist — nachdem, mit einem Wort, die szenische Tragfähigkeit jeder Art von Gerichtsverhandlungen triumphiert hat, kommt es zu folgender Gegenüberstellung im wörtlichen Sinne. Der ausgehungerte Zuchthäusler hat den Untersuchungsrichter vergebens gebeten, einen fremden Zigarrenstummel weiterrauchen zu dürfen. Unter vier Augen reicht ihm jetzt der lächerlich karikierte jüdische Schriftführer eine frische Zigarre. In dem Augenblick tritt der Justizsoldat vom Dienst herein. Die Zigarre fällt zu Boden. Der Sohn des Herrn Fabricius dankt dem Herrn Doktor für die gute Absicht mit einem verklärten Blick und einer Gebetsformel, die Samuel Zwirn ergriffen zu Ende mauschelt: „....in Ewigkeit Amen!" Ich brauche keinem zu sagen, daß Auftritte von dieser Ranzigkeit, Verlogenheit und Abgeschmacktheit anderswo als bei d'Ennery, Sudermann und Konsorten nicht anzutreffen sind. Wer es erlebt hat, wird ‚Paul und Paula oder Die Geschwister' zu schätzen wissen. Dergleichen hieß früher ‚Bluette' und war von Fulda und seinen Vorgängern. Heute stammt es von Herbert Eulenberg, heißt ‚Ein Lustspielchen', ist es allenfalls und hat zum Inhalt, daß die jungen Eheleute Paul und Paula einander einen Fehltritt, blond, mit blauen Augen, eingestehen und vorführen und von der Aussicht auf ein gemeinsames drittes Kind versöhnlich gestimmt werden. Eulenberg hat seine Freude dran, wie aufgeklärt, wie libertinistisch diese Herrschaften sind. Trotzdem er sich nachträglich geniert, daß er seine Freude geäußert hat, und sich dann wieder über seinen Rest von Schamgefühl freut: diese Verzwicktheit der Empfindungen, dieser Wechsel der Standpunkte mag ehrlich sein, hilft aber nicht darüber hinweg, daß solch ein Thema mit der unfraglichsten Naivität angefaßt sein will, wenn es nicht undelikat berühren soll. Eulenberg erfreut ab und zu durch seinen Witz. Der Witz liegt in den Reimen. Die Reime sind... Aber ich erschrecke endlich, mit welch trockenem Ernst ich da drei Belanglosigkeiten behandle. Genug. Der Dramaturg Altman wird sich herauspauken. Der Regisseur Altman schaffe eine würdigere Gelegenheit, hier samt seinem Ensemble beurteilt zu werden. Mozart hatte mich aus meinem Sommerschlaf geweckt. Nach diesem ersten Abend der berliner Spielzeit bin ich wieder halb zurückversunken.

Operettendämmerung / von Felix Günther

Es gab eine Zeit, da wurde jede neue Operette kritisch betrachtet und gewogen. Und die ersten Kritiker, den Autoren der Operette mindestens congenial, besprachen das neue Werk. Und dieses Urteil wurde gelesen, und, was noch mehr ist: es wurde beachtet. Das war die Zeit, da die Librettisten einer Operette mit klugem Bedacht und feiner Satire Menschen zeigten, gute und schlechte, mit menschlichen Vorzügen und Schwächen. Und die Komponisten schrieben ihre Musik erfüllt von köstlichster Schaffensfreude und ehrlichstem Selbsturteil. Franz von Suppé hat das einmal wunderschön bestätigt, als er, von seinen eigenen Werken sprechend, einem Freunde erklärte: „Ich weiß nicht, was mir von meinen Kompositionen lieber ist: Mein ‚Requiem' oder ‚Das Modell'." Das war die Zeit, da die Operette noch zur Kunst gehörte.

Richard Batka hat neulich im ‚Kunstwart' ganz richtig bemerkt, daß der Tiefstand der modernen Operette nicht zuletzt der Abwesenheit jeder sachlichen und verstehenden Kritik über dieses Thema zu verdanken sei. Denn die Kritik ist — so sehr die Künstler das auch abstreiten — ein eruditischer, pädagogischer Faktor jeglichen Kunstlebens. Aber den Kritikern, ich meine: den wirklichen Kritikern ist längst schon die Lust an der Operette vergangen. Was soll ein ernster Künstler oder Kunstgelehrter über ein Produkt sagen, das die simpelsten Grundbegriffe der Kunst über den Haufen wirft? Mit tausend Freuden überläßt der Kritiker das Operettenreferat dem Herrn vom ‚lokalen Teil', denn seine Mission kann sich hier nicht erfüllen.

Und ungestört und ungehindert können also die Herren Operettendichter weiterschaffen. Ich nenne sie absichtlich zuerst ohne ihr zweites Ich, die Komponisten. Denn an dem Niedergang der Operette sind vorwiegend die Librettisten Schuld. Komponisten wie Leo Fall und Lehár wollen, dürfen jederzeit ernst genommen werden. Aber auch sie leiden unter der Minderwertigkeit der Textbücher. Und die meisten übrigen Komponisten, die eine den Textbüchern gleichwertige Musik schreiben, verdienen den Ehrentitel ‚Komponisten' ja gar nicht.

Mit kluger Erkenntnis des völligen Mangels an Logik, der das Fundament jeder Operette bildet, hatten die Librettisten der guten, alten Zeit ihre Textbücher möglichst weit aus dem Bereich logischer Ueberlegung des naiv, aber scharf kritisierenden Publikums gerückt. Und sie wählten ein Milieu für die Handlung der Operette, das Spielraum zur Entfaltung aller Operettenmöglichkeiten ließ, dabei aber nach Zeit und Ort so

entfernt von der Wirklichkeit war, daß logische Ueberlegung vom Publikum nicht erst zu befürchten war. Dabei bot eine derartige Verlegung des Milieus noch die Möglichkeit zu vielem harmlosen Humor, zu liebenswürdiger Satire und nicht zuletzt zu wirklich musikalischen Szenen. Und das Publikum verstand den Stil. Es verstand auch, daß unter den „ehrsamen Bürgern der Stadt" im ‚Bocaccio' ebenso gut die Gegenwartsbewohner Wiens oder Berlins gemeint sein konnten, und es amüsierte sich königlich über die Ironie, mit der im ‚Orpheus' aus dem Munde klassischer Figuren die neue Zeit persifliert wurde. Keine moderne Operette kann so lustig sein, wie eines dieser klassischen Kunstwerke. Denn dort wurde der Humor fast immer zur Satire. Die Lustigkeit der Operette von heute ist meist von amerikanischen Knock-abouts und den Zirkusclowns hergeholt.

Der Niedergang der Operette begann, als einige Librettisten den Schauplatz der Handlung in die Gegenwart verlegten. Freilich: die erste Operette dieser Art, die ‚Fledermaus', wurde die bedeutendste aller Operetten. Es spricht für die Schwierigkeit des neuen Genres, daß nur noch einem Werk Text wie Musik zur Vollkommenheit gedieh: dem ‚Opernball'. Alle andern Versuche sind als ganz oder ziemlich mißlungen zu bezeichnen.

Nach Johann Straußens Tode war es eine Zeitlang recht still im Operettenlande. Plötzlich aber brach mit elementarer Gewalt diese Sturmflut der ‚neuen Operette' herein. Und Wien gebührt das zweifelhafte Verdienst, die Geburtsstätte dieser Gattung zu sein. Das war die Tanzoperette, die ihr Treiben begann. Was in den englischen Operetten so liebenswürdig-graziös war, was den ‚Mikado' so fein und quecksilbern machte, das wurde jetzt plump und verballhornt als Neuerung in die wiener Operette aufgenommen und aus einer Nebensache zur Hauptsache. Am schlimmsten aber wurde die Operette beeinflußt durch den Gassenhauer, der in dieser Zeit mit der Zunahme von mechanischen Musikinstrumenten eine kolossale Popularisierung erfuhr. Um der Masse zu gefallen, eröffneten Librettisten wie Komponisten dem Gassenhauer den Weg in die Operette.

So entstand das ‚Süße Mädel', ein absolutes Novum in der Operettenliteratur, da seine Autoren mit seltener Kritiklosigkeit und einem vollständigen Verzicht auf künstlerische Werte damit die erste Operette geschrieben hatten, die mit dem Hörpöbel, und sogar nur mit diesem, rechnete. Wahrscheinlich war dies die Operette, wie das Publikum sie ersehnte, denn das ‚Süße Mädel' wurde ein großer Erfolg. Und was schwerer wiegt als alles andre in der Geschichte des Operettenbankerotts:

besonders der finanzielle Erfolg war gewaltig. Mit dem ‚Süßen Mädel' sind die ersten Operetten-Millionen verdient worden.

Und nun ging die tolle Jagd los. Was Kunst, was Musik! — das Geld winkte. Die Hochflut der Operette brach über uns herein. Und immer absurder wurden die ‚Ideen', immer irrsinniger die Situationen, immer lockerer die Zusammenhänge, immer dümmer die Voraussetzungen für die Musiknummern. Ein einziger Rückgriff auf die gute, alte Form: im ‚Bruder Straubinger' — der Rest ist entsetzlichster Kitsch. Bald freilich besannen sich die Autoren wieder. So konnte es nicht weitergehen. Darum schnell eine neue Note gesucht. Die ‚Lustige Witwe' brachte das gesuchte Rezept. Es hieß: Einführung eines ernsten, gefühlvollen Konflikts, ohne daß der Witz dabei zu Schaden kam. Diese Form hatte noch einen Vorteil. Man konnte doch wieder halbwegs mögliche Menschen auf die Bühne bringen. Und da das Rezept in der ‚Lustigen Witwe' so durchschlagenden Erfolg hatte, blieb man dabei. Fünfundneunzig Prozent aller Operetten seit der ‚Lustigen Witwe' sind nach dem gleichen Schema gearbeitet: ‚Dollarprinzessin', ‚Graf von Luxemburg', ‚Geschiedene Frau', ‚Eva', ‚Miß Dudelsack' — immer das Gleiche. Das zweite Finale aller dieser Operetten bringt stets den großen Seelenkampf, die ‚scène à faire'. Und der Vorhang senkt sich nach dem zweiten Akt über einer Gruppe von erschüttert dreinschauenden Menschen. Tränen, Rührung, donnernder Applaus. Bis der dritte Akt mit Hilfe irgend einer komischen Figur die Vereinigung der beiden Liebenden bringt, eine Vereinigung, die ebenso leicht und mit Umgehung jeglichen Konflikts schon im ersten Akt hätte erfolgen können. Daß der sogenannte Konflikt, eben die große dramatische Szene, auf sehr schwachen Füßen steht, ist bei der Unwahrscheinlichkeit des Ganzen selbstverständlich. Es ist im Grunde widerwärtig, wie dumm und urteilslos die Librettisten von heute ihre dramatischen Knoten schürzen. Aber nicht minder widerwärtig ist die Urteilslosigkeit des Publikums, das sich so etwas immer wieder bieten, sich bei jedem neuen Aufguß des immer mehr verblassenden Rezeptes das Herz erweichen läßt.

Noch klarer zeigt sich der Tiefstand in der Musik. Der billigste Jahrmarktskram ist hier führend geworden, und nur Lehár und Fall, allenfalls noch Eysler (wenigstens in den lyrischen und graziösen Partien seiner Arbeiten) können auf ein höheres Niveau verweisen. Bei den meisten Operettenkomponisten unsrer Zeit ist das Komponieren durchaus nicht ein Sache des Könnens, sondern bloß des musikalischen Einfalls. Da aber das Können fehlt, fehlt die Selbstkritik, und so entsteht die

Unzahl ordinärer Gassenhauer, die das Signum unsrer Operetten bilden. Und daß ein Nachlassen der melodischen Erzeugungskraft daraus folgen muß, ist klar. Darum haben sich viele Operettenkomponisten so schnell ausgeschrieben: weil ihnen die Farben auf ihrer Palette fehlen, weil ihnen das Orchester und dessen Behandlung Hekuba ist. Oscar Straus ist dafür der beste Beweis. ‚Die lustigen Nibelungen' waren sehr hübsch, ‚Walzertraum' und ‚Hugdiedrich' recht gefällig. Dann aber gings immer tiefer abwärts, bis zu seinem neuesten Werk, dem Einakter ‚Die tanzende Wienerin', das ihn am Ende seiner Kraft zeigt. Und die übrigen? Reinhardt, Ascher, Gilbert, Winterberg, Hollaender, und wie sie alle heißen? Es ist mehr als kläglich, was sie uns bieten.

Eines freilich muß bedacht werden: die Sachen gefallen. Daran läßt sich nicht rütteln. Also haben die Fabrikanten recht, und unsre kritischen Bedenken werden von ihnen mit überlegenem Hohnlächeln quittiert werden. Von dieser Seite ist keine Besserung zu erwarten. Und darum wollen wir hoffen, es möge dem Publikum mit seinen Operetten so ergehen, wie den Kindern mit dem Zuckerwerk. Daß es sich daran übereesse, und ein Grausen vor diesen schalen Lustigkeiten kriege. Vielleicht bekommen wir dann wieder eine bessere Operette.

Parkett / von Ignaz

Das Stück hat Weltanschauung. Neben mir Ottilchen
hat weit die grauen Augen aufgemacht:
Der, nach dem Schauspiel, hofft ein Kartenspielchen,
Der eine Nacht...

Der Diener meldet die Kommerzienräte,
die Gnädige empfängt, ein Sektglas klirrt.
Ich streichle ihre Hand, die sonst die Hüte nähte...
Ob das was wird?

Da oben gibt es Liebe und Entsetzen,
doch so gemäßigt, wie sichs eben schickt.
„Ottilie", flüstre ich, „vermagst Du mich zu schätzen?!"
Sieh da: sie nickt!

Nun läßt mich alles kalt: die ganze Tragik
ist jetzt für mich verhältnismäßig gleich.
Und nimmt Madameken ihr Gift, dann sag ick:
„Ich bin soo reich..."

Was kümmern mich die blöden Bühnenränke!
Nu sieh mal, wie sie um die Leiche stehn!
Genug... „Ottilie", spreche ich, „ich denke —
wir wollen gehn...."

Herzog von Praslin / von Franz Blei

Das abenteuerliche Leben des Herzogs von Praslin begann an dem Tage, da er starb. Da er offiziell starb. Und endete mit seinem wirklichen Tode, der vierundzwanzig Jahre später eintrat.

Im Jahre 1824 heiratete Theobald Charles Laure von Choiseul, Herzog von Praslin und Pair von Frankreich, die Tochter des berühmten Marschalls Sebastiani, Fanny Rosalba Altarice, Enkelin der Marquise von Coigny, berühmt durch ihre Liebschaft mit Lauzun. Der Gatte war neunzehn, seine Frau siebzehn Jahre alt: man war jung, schön und sehr reich. Der Herzog war etwas kühl und ließ sich von seiner sehr dazu geneigten Frau anbeten. Sie bekam in fünfzehn Jahren neun Kinder von ihm. Sie verlor die Figur, sie wurde unförmlich dick; ihre Zärtlichkeit wuchs mit. Ueber die Vierzigjährige kam die Eifersucht. Miß Henriette Delucy, eine junge Engländerin, war als Erzieherin der Kinder ins Haus gekommen: blond, prachtvolle Zähne, die Stimme weich in der Kehle, langsam aus der Schiefe blickende Augen, lässig in festen Nerven, ohne Worte für Gefühle, ganz das kühle Gegenteil der lebhaft schmachtenden Gebärerin, der kugelrunden Frau mit dem Gefühlsüberschwang, der sich ausreden und ausweinen muß, bevor er sich in der brutalen Umarmung wieder zurechtfindet bis zum andern Mal. Sie machte immer große Ouvertüre für eine kleine Oper: die zapplige Exaltation der unsinnlichen Frau. Viel gefühliges Wesen um etwas, das bei ihr nichts als ein Befruchtungsakt war. Vielleicht hatte sie sich aus der kühlen Art des Herzogs auf diese Strategie eingerichtet. Und er war zufrieden damit, Funktion zu sein. So war er treu. Bis die Engländerin ins Haus kam. Da erhitzte sich seine Kühle an der größern Kühle der Miß Delucy. Vielleicht war er ein schwieriger Mann, der verführt werden mußte und auf besondere Art. Und war bisher nur treu geblieben, weil keine sich die Mühe genommen hatte, sich für den besondern Fall dieses Mannes einzurichten, dem man nicht damit kommen konnte, daß man es ihm so bequem machte wie seine eigene Frau. Die wortreichen Gefühle, die ihn mit achtunddreißig Jahren neunmal zum Vater gemacht hatten, der Absturz dieser Engelhaftigkeit in die stummstöhnende Trivialität einer der Empfängnis entgegentranspirierenden dicken Frau: das hatte er bisher mit dem geduldigen Anstand ertragen, zu dem ihn sein Name verpflichtete. Nun kam zu Gestus und Vokabel der verliebten Vergötterung die jeden Ausdruck noch steigernde

Eifersucht. Das vertrieb ihn für immer aus dem Schlafzimmer der Gattin. Er spricht kaum noch mit ihr: und sie schreibt, klage- und redebedürftig, Tagebücher und Briefe an ihn. „Lieber Theobald, ich mache mir mehr Vorwürfe, als Du ahnst. Ich will mich zusammennehmen, aber ein Zustand der Verzweiflung, den ich nicht ertragen kann, treibt mich, Dinge zu tun, die ich selbst verurteile... ich werde spitz und böse... Wenn Du wüßtest, wie schwer es mich trifft, Dich so unglücklich zu machen! Aber ich habe meinen Kopf nicht mehr." Er droht mit Ehescheidung. Natürlich lügt er, sie hätte nicht den geringsten Grund zur Eifersucht. Auch Henriette lügt das. Die Frau schreibt: „Ich weiß, ich fühle sehr wohl, daß ich ohne Grund traurig und unglücklich bin... aber Du führst ein Leben, wohl fähig, und das schwöre ich Dir, die ruhigste, gleichgültigste Frau eifersüchtig zu machen!"... „Deine Frau," heißt es in einem andern der zahllosen Briefe, „hat kein andres Glück, keine andre Liebe, keine andre Familie, keinen andern Anhalt als dich... Sei nicht taub für meine Bitten! Du stößt mich zurück wie eine Schuldige, Deine Frau wagt es nicht, sich vor Deinen Augen zu zeigen, Dir ihr Herz zu öffnen, Dich zu bitten. Du hast sie aus Deinem Bette und aus Deinem Herzen gejagt, könntest Du Schlimmeres machen, wenn sie Dir untreu wäre? Sie weint Tag und Nacht; sie wartet an Deiner Türe und traut sich nicht einzutreten, denn am andern Morgen würdest Du es ihr vielleicht vorwerfen." Die arme Frau spricht wahrscheinlich mit ihren Kindern über ihr Unglück. Der Gatte trennt sie von ihnen. Verbietet den Kindern, mit der Mutter zu sprechen. Sie schreibt an ihren Vater, und vom alten Sebastiani trifft ein sehr energischer Brief an den Herzog ein: „Herr Herzog, Sie gehen nach Schloß Praslin in der Absicht, Fräulein Delucy zu behalten und meiner Tochter die gemeinste Erniedrigung und widerlichste Beleidigung anzutun. Fünf Jahre dauert das jetzt. Die pariser Presse hat die ganze Welt über Ihre Ehe informiert, und Sie sind der Gegenstand skandalöser Unterhaltungen. Eine verhängnisvolle Leidenschaft hat Sie blind gemacht..." Er verlangt die Entfernung der Gouvernante, und der Herzog gibt nach. Vier Wochen später wurde die Herzogin ermordet.

Man hatte um Mitternacht Schreien im Appartement der Herzogin gehört. Die Dienerschaft fand verschlossene Türen. Man drang durch einen Toilettenraum in das Schlafzimmer. Die Herzogin lag halbentkleidet auf dem Boden in einer großen Blutlache, den Leib von Messerstichen durchbohrt. Umgestürzte Möbel, eine abgerissene Klingelschnur, verknäulte

Teppiche und Decken zeigten einen Kampf des Opfers mit seinem Mörder. Die Amtspersonen konstatierten, daß nichts gestohlen worden war. Der Herzog von Praslin im schwarzsamtnen Schlafrock, bleich und bebend, weiß nichts zu sagen. Er habe das Schreien gehört, sei mit der Dienerschaft eingedrungen... Aber er hat Blutflecke an seinem Rock, Blutflecke sind auf dem Teppich, der zwischen seinen Räumen und dem Zimmer der Gemordeten liegt. Und zwischen den verkrallten Fingern der Toten findet man Haare. Des Herzogs Haare. Er leugnet nicht mehr; er gesteht nicht; er schweigt.

Daß die Gouvernante an dem Morde, wenn auch nur darum wissend, beteiligt war, dafür konnte kein Beweis erbracht werden. Nach einigen Wochen entließ man sie aus der Haft. Da der Herzog Pair von Frankreich war, durfte man ihn nicht vor Einberufung des Gerichtes ins Gefängnis bringen; er blieb bewacht in seinem Palais. Zehn Tage nach dem Morde erschien er vor den Richtern, als ein Sterbender. Er hatte Arsenik genommen, und das Verhör mußte vertagt werden. Drei Tage später starb der Herzog, nachdem er sein Testament gemacht und die Sakramente empfangen hatte, ohne Geständnis. Dem Kanzler Pasquier blieb nichts mehr zu tun, als vor dem versammelten Gericht eine Rede zu halten, worin er den Herzog den Mörder nannte, den der Arm der irdischen Gerechtigkeit nicht mehr habe strafen können, da er über sich selbst geurteilt und sich verurteilt habe. Der Tote wird in den Sarg gelegt, den ein Kommissär von der Justizbehörde versiegelt. Um Mitternacht wird er auf den Südfriedhof gebracht und begraben; kein Stein bezeichnete die Stätte.

Das ist die Mordgeschichte des Herzogs von Praslin, die man je nach Geschmack mysteriös oder gewöhnlich finden kann. Es bestünde kein Grund, sie zu erzählen, wenn sie nicht die Vorgeschichte von des Herzogs zweitem Leben wäre, das mit seinem Begräbnis auf dem Südfriedhof begann.

In der Morgenfrühe, da man die Erde über sein Grab schaufelte, traf der Herzog von Praslin in Dover ein, und zu Mittag frühstückte er in London. Nicht mit Miß Delucy. Er hütete sich, und nicht um der äußern Gefahr willen. Die Gemordete war ihm durch seinen zivilen Tod immer schon gegenwärtig genug, als daß er in der Gegenwart seiner Geliebten diese Pointierung hätte mit der Gesammeltheit ertragen können, welche seine fatale Lage von ihm verlangte. Er brauchte, weiß Gott, seine Nerven und mußte damit haushalten. Er wäre gewiß auch an Miß Delucy zum Mörder geworden, früher oder später. (Und das Schicksal hatte es ganz anders mit ihr

vor. Sie ging nach Amerika, wo sie einen Pastor heiratete und, als sie 1875 starb, von den Zeitungen die lobreichsten Nekrologe bekam, als ein Muster hausmütterlicher Tugend und christlicher Nächstenliebe.)

Man könnte das zweite Leben des Herzogs auf der pariser Oeffentlichen Meinung errichten, für welche die Umstände des Mordes, des Selbstmordes und des nächtlichen Begräbnisses zu aufregend waren, als daß sie sich mit den Tatsachen hätte zufriedengeben können. Der spannende Roman war zu kurz, und man fühlte sich mit dem Schluß betrogen. Die Februarrevolution drängte die erregte Phantasie in andre Bahnen. Aber die Affäre war nur beiseitegestellt, nicht vergessen. In beruhigteren Zeiten kamen, zu Sachlichkeiten verdichtet, die Gerüchte wieder, und bis zum großen Kriege und noch darüber hinaus meldeten sich Zeugenschaften für des Herzogs zweites Leben, die zusammengefaßt das Folgende geben: Begraben wurde an Stelle des Herzogs, dessen Flucht man begünstigte, ein Kadaver aus dem Spital. Die Vergiftung war eine inszenierte Komödie. Die den Herzog in seinen letzten Tagen sahen, sprachen von seinem verfallenen Aussehen; aber die beiden Aerzte, die den Leichnam sezierten, gratulierten einander zu dem „schönen athletischen Kadaver". Ein durchaus respektabler Priester bekommt von dem durchaus glaubwürdigen General Montesquiou-Fezensac gesagt: „Die Geschichte war Louis Philippe sehr peinlich; er ließ den Mörder heimlich nach England bringen, und man erfand den Giftmord. Es fielen aber nur sehr wenige darauf herein." Eine alte Gouvernante des Herzogs erkennt in dem Leichnam ihren Herrn nicht wieder. Im Testament des Herzogs bestimmt eine Klausel, daß jede Tochter jährlich eine gewisse Summe an eine Person in England zu schicken habe, deren Name nicht genannt ist. Der General Gramont, der eine Tochter Praslins geheiratet hat, spricht zu einem Freunde von den Ausgaben, die sein Budget belasten, und ruft zum Schluß, unwillkürlich vielleicht, aus: „Und die Pension für den Schwiegervater!" Auch Montalembert, ein andrer Schwiegersohn, zahlte die Pension ungern. Die alten Diener wußten, daß der Herzog lebe. Einer sah ihn in Brüssel, ein andrer auf dem Montmartre. Und einer war dabei, als der Herzog in England 1871 starb. Im selben Jahre wurde jener Tote auf dem Südfriedhof ausgegraben und im Familiengrabe der Praslin auf dem Schlosse Vaux beigesetzt: auf dem Wege dahin vertauschte man den falschen toten Praslin mit dem echten. Als im Jahre 1873 das Schloß verkauft wurde, brachte man die toten Choiseuls und Praslins und Montalemberts auf den Friedhof von Maincy, wo ihnen eine Grab-

kapelle errichtet wurde. Dem Herzog gab man nicht, wie den andern, eine Nische; er liegt unter dem Altar und ein vielfach versiegelter Stein ohne Aufschrift deckt den toten Herzog und den toten Mann irgendeines Namens, der auch der Herzog war.

Dem Verbrecher schenkt das Gericht vierundzwanzig Stunden vom Urteilsspruch bis zur Hinrichtung, damit er mit seiner Seele in Ordnung komme. Heutige Menschen, die mit dem Bauche leben und nur für den Bauch sorgen, nennen diese Wohltat eine Grausamkeit und meinen, den sein Schicksal nicht wissenden Verbrecher soll, wenn überhaupt, ahnungslos der Tod treffen: beim Frühstück fällt ihm ein Beil auf den Kopf, der gerade dachte, was es am nächsten Tage zum Frühstück geben werde. Vierundzwanzig Jahre dauerte die Zeit für den Herzog von der Stunde seines Urteils ab bis zu seiner Abberufung. Hat er diese Zeit nicht als zu viel befunden? Hat er mit diesem seinem zweiten Leben für seine Tat nicht größere Sühne getan, als wenn er die Strafe der irdischen Gerechtigkeit erlitten hätte? Was lebte er? Fuhr er zum Pferderennen nach Epsom, oder stand er gottverlassen am Fenster und schaute verloren in den grauen Nachmittagsregen? Lebte er mit seiner Schuld oder mit einer Geliebten? Was hielt ihn am Leben? Die stumpfsinnige Angst vor dem körperlichen Tode oder die Buße, die er mit diesem zweiten Leben auf sich nahm? Diesem Leben, das er im Versteck führen mußte, mit sich und seiner Tat eingeschlossen. Der Märtyrer geht in den Tod um eine Sünde, von der niemand weiß, die er nicht anders bekennt als mit der Sühne seines Todes. Er ist mitnichten ein Eigensinniger seines Glaubens, der um eigenen Heiles willen andre durch seinen Trotz zur Sünde verleitet. Er ist ein Schuldiger einer ungestandenen Schuld. Die Kraft zur Buße muß in dem Herzog ungeheuer stark gewesen sein, daß er sich ein Leben gab, an dessen jedem Tage er tausendfach den Tod erlitt, dem er einmal entgangen war, weil damit nur im sozialen Sinne ein Verbrechen gesühnt gewesen wäre; denn die Todesstrafe ist ganz utilitarisch: sie verhindert, daß in den von dem Mörder Betroffenen das Gift des Ressentiments ausschwäre und ihnen das Leben verwirre und verbittere. Dies ist viel, aber mehr noch ist die Buße. Die Last dieses zweiten Lebens macht die Last des Fallbeiles leicht wie einen Flaum erscheinen, wie immer auch der Herzog sein zweites Leben geführt haben mochte. Er war ein lebender Toter, und im Augenblick jeder glücklichen Stunde, die vergessen zu haben glaubte, stand alles verschattend die dunkle Erinnerung auf an ein Furchtbares.

Antworten

H. J., Wien. Das kann nett werden. Seit Freud aus dem ‚Zentralblatt für Psychoanalyse' ausgeschieden ist, gibt es jeden Monat kostenlose Untersuchung aller Dichter, ob und inwieso sie den Ansprüchen genügen, die ein Psychiater an sie stellen darf. Shakespeare, Goethe, Karin Michaelis, und was der Mensch so an Klassikern hat. Das dichterische Ingenium wird gesiebt; und wenn unten die Thesen der Wiener nicht herausfallen, dann ist es nicht richtig. Aber nun machen sie es so: „Ich möchte auf die beiden Dramen ‚Henning Strobart, Stadthauptmann von Halle' und ‚Cesare Monti, Feldhauptmann von Savona' des Schriftstellers M. Horand aufmerksam machen. Horand ist seit Jahren ein großer Anhänger der Freudschen Theorien und sucht diese Entdeckungen für seine dramatischen Arbeiten zu verwerten." Kein Wunder, daß Freud von seinen Schülern gesagt hat: „Ach, daß sie doch alle zusammen eine einzige Sitzgelegenheit hätten!"

F. Z., Leipzig. Man soll sich sehr vorsehen. ‚Der Hammer', zum Beispiel, eine kleine antisemitische Halbmonatsschrift, reißt aus einem Roman eine Stelle heraus und schreibt als Autor darunter: „Hebräer Kurt Münzer". Anscheinend ein neuer Beruf, so wie hinten im Inseratenteil einer angibt, er sei „Junger Hammermann".

Catilina, Amsterdam. Sie schreiben unter anderm: „.... und wenn Sie, lieber S. J., drei Vorstellungen in Leipzig sehen, die Martersteig inszeniert hat, so richten Sie ihn einfach künstlerisch hin." Mag sein. Ich bin überzeugt, daß alle meine Korrespondenten an die Leistungen ihrer Provinztheater einen Maßstab legen, der mir zu klein wäre. Aber darauf kommt es nicht an. Sondern darauf: daß sie nach bestem Wissen und Gewissen schildern und bewerten, was man ihnen vorspielt. Ich habe von jeher den Eindruck gehabt, daß Herr Kurt Pinthus das tut; und es schwächt schon die Kraft Ihres Widerspruchs gegen seinen ‚Hymnus' auf Martersteig, wenn Sie pseudonym bleiben. Denn da alles auf der Welt subjektiv ist, so müssen wir gerade bei künstlerischen Urteilen darauf bestehen, zu wissen, wer das Subjekt ist.

M. E., München. Ich müsse diesen Rechtsanwalt hier züchtigen? Das verbietet mir die Selbstachtung. Leute, die nicht sagen dürfen, was sie glauben, sondern glauben, was sie sagen dürfen, sind mir als Gegner zu gering. Ich war um ein Gutachten über den Direktor Eugen Robert gebeten worden. Daß es nicht freundlich ausfiel, ist Herrn Roberts Leistung zuzuschreiben. Aber was sollte sein Vertreter andres tun als den Sachverständigen beschimpfen, da er dessen Gründe nicht entkräften konnte! Wäre er von der Gegenpartei gemietet gewesen — er hätte mich für den Lessing dieser Tage erklärt. Als Eugen Richters Körper kaum erkaltet war, da hieß er irgendwo: „ein Strolch noch im Sterben". Es ist immerhin tapfer von dem juristischen Genossen dieser Sorte Journalisten, Herrn Rechtsanwalt Dünkelsbühler in München, daß er mir ähnliche Bezeichnungen bereits zu meinen Lebzeiten gegeben hat. Züchtigen? Lassen wir ihn ungestört vor Gericht weiter so glorreich unterliegen, wie er, dank meinem Gutachten, in dieser Verhandlung unterlegen ist.

Rundschau

Das Grab in Wien

Das ist ein kleines Buch von Paul Stefan (bei Erich Reiß). Eine Chronik der letzten wiener Jahre. Spricht davon, wie man in Wien Politik treibt, die Kunst belächelt, geduldig ist, es „sich richtet" oder verdrossen im Winkel und einsam steht. Eine Kürnberger-Paraphrase; mit dem Pathos der Tagebuchabschnitte Hermann Bahrs. Sehr innig aus Leben und Erleben heraus empfunden und in knappen, plastischen, von Erinnerung noch heißen Sätzen gegeben. Formal sicherlich eine Leistung von Profil und starkem Willen. Deshalb schon, weil die Kunst des einmaligen Sagens, der ornamentalen Oekonomie, der selbst auf Kosten des Gewohnten deutlichen und oft lyrisch prägnanten Diktion getroffen ist. Ihr selbstbiographischer Einschlag mag Manches davon erklären. Im Ganzen bietet sie Klage und Anklage. Ohne Analyse, aber am besten Beispiel, an den Ereignissen selbst, exemplifiziert. Aus diesem Beispiel wird die Kraft, die vernichtende Kraft des wienerischen Kompromisses deutlich, des lächelnden gemütlichen Hasses gegen alle Rebellion und Evolution, gegen jede Tat. Dem Konservativismus des Witzes, der Wurstigkeit, der Scham vor offenen Empfindungen, der unaufrichtigen Angst vor ‚Verschmockung' ist ein Denkmal der Schilderung gesetzt. Der Schilderung, wie Mahler verjagt, Klimt verspottet, Schönberg zur Auswanderung gedrängt wurde. Wie im Rahmen eines kleinen Vereins sich die Zeichen der Zeit zum ersten Mal für Wien meldeten. Wie der Anforge-Verein und später der Akademische Verband von draußen die Dehmel und Liliencron riefen, die Schönberg und Kokoschka aus ihren Werken sprechen ließen, gegen Hohn und Unverstand, ausgezischt, ausgepfiffen, oft dem Bankerott nahe. Aber der wiener Luft trotzend. Das sind die positiven Flecken des Buches. Etwa noch das Gedenken an die treue Gefolgschaft derer um Mahler und Schönberg, an die große Glorie Josef Kainzens, an Reinhardts Gastspiele mit ihren für Wien seltsam funkelnden, von Wirkung und Wesen schweren Stunden. Aber in Tag und Alltag schließt sich rundherum das wiener Schweigen, durch das nur hie und da ein Witz gellt. In diesem Schweigen versinken die jungen Keime, und die fertigen unter den Künstlern wandern aus. Die Schauspieler, die Bildhauer, die Dichter mit ihren Premieren. Das Buch wird fast gerührt, wenn es von Berlin spricht und seiner Helle und Schärfe. In der Parallele schwingt Sehnsucht mit und Schmerz. Auf den Seiten über Wien nur der Zorn. Der freilich durch-

aus männlich ist, keine Kante scheut und in seiner gedrungenen, bittern Sachlichkeit Bekenntnis und Kampfruf zugleich gibt. Ludwig Ullmann

Tagebuch

Der Bühnenmaler

Walser hat über Bizet gemalt, Bie hat über Walser geschrieben, jetzt soll Peter Panter noch einmal über Bie... das ist zuviel.

Wenn ich mir so diesen schönen großen Band: ‚Das Theater' (bei Bruno Cassirer in Berlin) ansehe, dann vergesse ich ganz, daß ich eigentlich gar nichts von Musik verstehe. Mir kommt auf einmal alles so vertraut vor. Dabei muß ich bei jedem Bild nachsehen, wen es vorstellt. Aber wie entzückend bunt ist alles! Wie farbig, fein und zart! Das hat aber auch eine große Mühe gemacht, die Bilder so sorgfältig zu kolorieren! Nun, jetzt ist es reizend geworden, die pretiösen Gesichter sehen aus den Vermummungen lustig heraus — denn da sitzt es: Walser zeichnet immer Figurinen für ein Theater auf dem Theater. Er empfindet die Bühne als etwas, was sie heute leider nicht mehr ist, aber einmal war: als eine kulturelle Institution mit starker und ausgeprägter Ueberlieferung. Da darf man nicht fragen: warum ist dieses so und jenes so — das ist eben immer so gewesen, das genügt. Und so sehen denn — gerade bei den Dekorationsskizzen fällt das auf — alle Häuser ein bißchen ironisch aus, die Bäume sind keine Bäume, sondern Kulissen, die Berge keine Berge, die Fenster keine Fenster. Daher kein Wedekind, keine strengen Romeo und Julia.

Aber das steht alles in der Vorrede, die Oscar Bie dazu geschrieben hat, und die eine feine Fabel erzählt: die Geschichte, wie der Auteur der Vorrede der Susanne seines Mozart eben diese Vorrede diktiert. Und daß er der reizenden kleinen Person nur Kluges und Treffendes in der hübschesten Form zu sagen wagt — das kann man sich ja denken.

Herbert der Cinese

Das Cines-Theater hat sich in ein gemischtes Varieté verwandelt. Leider nicht gemischt schlechthin, sondern gemischt mit langweiligen Films. Das Uebliche. Dazwischen Varieté. Gott schütze den Wintergarten! Denn er ist die aristokratische Ausnahme unter den Bürgervarietés.

Der Deutsche scheint es nicht zu lernen. Der Berliner will es gar nicht lernen: daß das Varieté ein Ort zum Ausruhen ist, nicht zum Aufpassen. Daß wir dort für eine Stunde von allem befreit sein wollen, lachen, gaffen — nicht hinsehen, hören — aber nicht aufpassen. Nicht aufpassen müssen.

Die aber saßen da, gierig auf die Bühne stierend — das Rauchen ist dort nicht gestattet, während das wahre Varieté in Wolken eingehüllt zu sein hat — sie krittelten, und, statt die Augen, die den Tag über hatten Zahlen lesen müssen, gedankenlos auf die Tänzer zu richten, blies sich einer etwas vor, auf einer kleinen Kinder-

trompete, als ob es sich um Hauptmann handelte — da läßt man sich so etwas noch gefallen, nicht wahr?

Das Programm war schlecht. Ausnahme: Herbert Lloyd. Hingehen, diese eine Nummer ansehen, wieder weggehen!

Er tritt auf, gleißend, gülden und silbern angetan, kein Fleck, auf dem nicht Perlen und diamantenbesäte Schmuckstücke sinnig angebracht wären. Auf den weißbaumwollenen Handschuhen Ringe über Ringe. Auf seinem Bauch eine kleine, goldene Schale, worin ein bescheidenes Feuerwerk abbrennt. Er führt seinerseits ein ganzes Varietéprogramm vor — und kann nichts. Es ist erstaunlich: erst entkleidet er sich, hinter einer winzigen spanischen Wand, und enthüllt fabelhafte Unterröcke, Westen — und beginnt sich plötzlich die Chemisettchen aus der Brust zu reißen, vierundsechzig, fünfundsechzig. Oh, er ist vorzüglich installiert: innen in seinem Paletot hat er einen Spiegel zu hängen und eine Bürste, um sich die (abnehmbare) Glatze zu pflegen. Er wird also nun einen Zauberer markieren, einen dieser rätselhaften Leute, die er so oft gesehen hat und so sehr bewundert. Er zaubert: ach, Du grundgütiger Gott, was zaubert er! Kein Ding in seiner Nähe, das nicht schon vorher da war, und das er nicht triumphierend aus der großen Decke zöge, denn so hat er es von den Japanern gesehen. Und ein Glockenspiel führt er vor, alte Kuhglocken, deren er bald überdrüssig wird, und nachdem er ein bißchen geklingelt hat, schmeißt er den Tisch zusammen, worauf sie standen.

Nur noch schwache Lebenszeichen aber gibt der Zuschauer von sich, wenn jener einen Mimiker vorzustellen in der Lage ist.

Tritt vor: „Bismarck!" und hat einen Helm auf mit einem Visier. Aus. „Neppoljong": ein kleiner Dreimaster und in der linken Hand — oh, manchmal auch in der rechten! man ist gewandt, immerhin — ein ganz winziges französisches Fähnchen. „Eine Suffragette": alter Damenhut, kleines Beil, womit eine kleine aufgestellte Fensterscheibe zerschlagen wird. Dann der große Moment: es kommen die Zweifel, ob das auch gefallen hat. Und zögernd, zum ersten der dreitausend Male: „Nh-nh-nh-nisch gutt?? Neppoljong!" Und kreischend setzt er die Kopfbedeckung, mit der er gerade ausgerüstet ist, quer auf, und zieht das winzige französische Fähnchen, das ihm vorhin Beifall und Ruhm brachte. Es ist rührend. Nach jeder Nummer: „Nisch gutt?" — und dann ein jämmerliches Zurückgreifen auf das alte Erfolgreiche, auf den Beifall, auf Gunst, auf „Neppoljong"!

Ein Symbol, wert, daß man sich sowohl es als auch besonders ihn, der uns die Tragik des Mannes, der ein Mal in seinem Leben einen Treffer gemacht hat, und nun nie wieder, verdolmetscht, ansieht. (Zwei Relativsätze in einander, zwei Verben hinter einander — nisch gutt?? Neppol . . .).

Das Theaterkind

Es ist weiblichen Geschlechts, hat goldblonde Locken, ein „kl." vor dem Namen, der Häußler oder Berg oder anders lautet, und ist das Entzücken des Hauses.

Ist es nicht aber auch goldig, wenn es aus den Kulissen hervortollt, in Spitzenhöschen und hellblauem Kleidchen, nichts ahnend von der erschütternden Tragik, was hier vorgeht? Eben hat Madame zum Gemahl gesagt: „Nimmermehr!! Hörst Du, Gaston, nimmermehr!" Und Monsieur war gerade damit befaßt, eine seiner schon aus dem ersten Akt bekannten Roheiten zu verüben — da kam „es". Das Kind . . .

„Unser Kind . . ." sagt Madame. Und weint. Das Goldchen ahnt nichts.

„Mutti", spricht es mit herziger Stimme, „Mutti — Fräulein erlaubt mir nicht, das Weiße anzuziehen —! Nicht wahr, ich darf es aber doch anziehen . .?"

Da beugt sich Madame zu „ihm" herunter und sagt: „Ja, Du darfst . . . Heute darfst Du noch . . Wer weiß" — und hier fügt sie einen bezeichnenden Blick ein — „wer weiß, ob Du einmal später wirst dürfen, mein Herzchen . . ."

Und während das heitere Lachen des Kindes in den Kulissen verhallt, weint Madame von neuem und mit ihr der größte Teil der Zuschauer.

Oder „es" tritt — wiederum von einer geradezu erschreckenden Nichtahnung erfüllt — zu irgend einem gefesselten Riesen, der sonst alle in dem Stück vorkommenden Personen aufzuessen pflegt. „Du, Onkel!" sagt es dann, „du — was hast Du denn für garstige Stiefel . . . Sieh mal, ich hab viel feinere — ich hab auch einen Hund zu Hause und einen Papa . . ." Und schwätzt arglos.

Dann fallen dem Riesen wohl die Tage der Kindheit ein, er sehnt sich zurücke, seine Tränen schmelzen das harte Herz. Und segnend legt er die schwere Tatze dem Theaterkind auf den goldblonden Scheitel.

Das aber kokettiert bereits in der Gefühlspause mit den Logen, senkt die Stiefelspitze zur Souffleuse und streift das gerutschte Armband nach oben.

Schauspielerin, Mädel, Weibchen — kurz: Theaterkind.

Sieben tolle Tage

Ich hielt nur zweie aus, dann floh ich.

Es ist hier immer wieder der Versuch gemacht worden — nicht, derartige Stücke auszurotten, denn das geht nicht, sondern sie an die richtige Stelle zu setzen. Mit allen Mitteln: mit Spott, mit Ernst, würdig und höhnisch. Es half nichts. Ob es etwas helfen wird, weiß man nicht — aber immer wieder wird es geschehen.

Der Einzelfall, das Deutsche Schauspielhaus, kommt für sich nicht in Betracht. Daß da nichts geleistet worden ist, wissen wir. Auch, daß nie etwas geleistet werden wird. Aber daß das Publikum mitmacht, daß — wichtiger — die Presse mitmacht, das sollte man nicht glauben. Wenn nicht hinter der Szene eine Burleske spielte

— vorne war nichts. Kein Tempo, sondern schmalziges Fett, keine Lustigkeit, sondern eine durch dreimalige Wiederholung (für jeden Rang eine) höchst gründlich verstärkte Explizierung von Wort- und Buchstabenwitzen, die heulend begrüßt wurden. Was an einem Kochbuch komisch ist, mögen die Lacher wissen. Und wer lachte?

Dieselben Leute, die bei einer Strindberg-Aufführung von einer unheimlichen Strenge sind, die mit gerunzelter Stirn das Dargebotene mit ihren Wohnungen vergleichen und konstatieren, daß es so etwas nicht gebe. Dieselben Kritiker, die sich nicht zu lassen wissen, wenn Sternheim einen Kunstfehler gemacht haben soll. Hier „unterhielt sich das Publikum aufs beste" — „Laune und Stimmung" — „frohes Durcheinander".

In den Logen steckten die Gattinnen der Zigarettenschieber den neu akquierierten Modebauch heraus, angeklebte österreichische Schnurrbärte zierten die Claköhre — vielleicht ist es seit Kotzebue immer so und ähnlich gewesen.

Und es ist wirklich weder im- noch ex-, sondern depressionistisch, wenn ich nicht aufpaßte, sondern die ganze Zeit über dachte: Von der Reise zurück Frau Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Arthur Lippschitz und A. Bernstein-Sawersky: Lehmanns sel. Erben, Posse, Musik von Léon Jessel.

Paul Rosenhayn und Fritz Neck: Poker, Groteske Spielerkomödie in drei Akten. Oesterheld & Co.

Annahmen

Gerdt von Bassewitz: Die Sunamitin, Schspl. Cöln, Stadtth.; Straßburg, Stadtth. Kurt Wolff.

Ernst Bertram und Karl Traut: Das ledige Regiment, Lstspl. Nürnberg, Stadtth.

Karl Ettlinger: Das Beschwerdebuch, Komödie. Frankfurt, Schsplhs.; Leipzig, Stadtth.; Königsberg, Neues Schsplhs.; München, Volksth.; Nürnberg, Intimes Th.; Prag, Deutsches Landesth.; Sigmaringen, Fürstl. Th.; Stuttgart, Schsplhs.; Würzburg, Stadttheater. Drei-Masken.

Herbert Eulenberg: Zeitwende, Fünfaktiges Schspl. Berlin, Lessingth.; Bremen, Stadtth. Kurt Wolff.

R. John von Gorsleben: Der Rastaquär, Komödie. Cöln, Deutsches Th.; Wien, Neue Wiener Bühne. Kurt Wolff.

Uraufführungen

von deutschen Werken

18. 8. Toni Toms: Graf Tantalus, Dreiaktige Operette, Text von Hans Gerbeck. Coburg, Sommerth.

20. 8. Wilhelm von Borkendorf: Ehe-Urlauber, Schwank. Landeck, Kurth.

24. 8. Alwin Römer und Hermann Stolle: Naschkatzen, Schwank. Warmbrunn, Sommerth.

Jubiläen

Filmzauber: 300, Berlin, Berliner Th.

Puppchen: 250, Berlin, Thaliath.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Nebenrollen. XXII. Die Diakonissin (Wenn wir Toten erwachen). Der neue Weg XLII 33.

Minni Ephra-Kornfeld: Hamlet und Elektra. Weserztg. 24 009.

Max Osborn: ‚Moderne' Theater der Renaissance. B. Z. a. M. 195.

Ernst Edgar Reimérdes: Theodor Körner als Dramatiker. Der neue Weg XLII 33.

Felix Salten: Die sprechenden Bilder. B. T. 429.

Vereine

Auf Veranlassung mehrerer Damen und Herren hat sich in München eine Vereinigung zur Pflege der Frauendramatik gegründet, die es sich zur Aufgabe macht, dramatische Werke weiblicher Autoren in Separatvorstellungen an münchner Theatern zur Aufführung zu bringen. Dem vorbereitenden Komitee gehören an: Gräfin Eva von Baudissin, Helene Böhlau al Raschid Bei, Richard Elchinger, Hans Ludwig Held, Karl Henckell, Georg Hirschfeld, Frau Professor Kiesselbach, Thomas Mann, Frau Professor Selenka, Frank Wedekind und Frau Helene von Willemoes-Suhm. Manuskripte sind an die Geschäftsstelle (Helene von Willemoes-Suhm), München, Rauchstraße 8, zu senden.

Personalia

Die Mitglieder des münchner Hoftheaters Charlotte Kuhn-Brunner und Paul Kuhn sind zu Königlich Bayrischen Kammersängern ernannt worden.

Engagements

Berlin (Berliner Th.): Paul Schmidt.

— (Residenzth.): Resl Orla.

— (Th. d. Westens): Eduard v. d. Becke, Henny Reimers, Rudi Ulbrich.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Richard Rübsam (Bariton).

Cöln (Deutsches Th.): Siegfried Raden, Magdalene Wunschmann.

Dortmund (Stadtth.): Erich Sühring.

Dresden (Albertth.): Johannes Schrader.

Frankfurt a. M. (Schsplhs.): Esther Haag, Friedrich Kratina, Paul Lächler, Sybil Vane.

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Viktor Geldern.

Hildesheim (Stadtth.): Wolf Benekendorf.

Märkisches Wandertheater: Walter Schott vom Th. i. d. Königgrätzerstr. (Direktionsstellvertreter).

Mannheim (Hofth.): Lore vom Busch vom wiener Deutschen Volksth.

Todesfälle

Philipp Staetter in Wien. Geboren 1844 in Darmstadt. Früher Mitglied des Burgtheaters.

Nachrichten

Erich Reiß ist am ersten September als Dramaturg in den Verband des Deutschen Theaters eingetreten.

In Königsberg ist nach dem Vorbild und mit den Zielen des Märkischen Wandertheaters ein Ostdeutsches Wandertheater gegründet worden.

Vorträge über Moderne Literatur und Kunst arrangiert die Buchhandlung Reuß & Pollack, Berlin, Potsdamer Straße 118 c, auch in diesem Winter. Da der Zutritt unentgeltlich ist, wird Adressenangabe von Interessenten gewünscht.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 11. September 1913 Nummer 37

Vortragsreise / von Roda Roda

Ehedem hießen die reisenden Dichter Rhapsoden, im Mittelalter Minnesänger. Um 1848 wars ein Deutsch-Ungar namens Becker, der seine Gedichte persönlich vortrug, später Wilhelm Jordan. Seit sechs oder sieben Jahren ziehen sie zahllos in der Welt umher, um zu rezitieren: Gerhart Hauptmann und Wedekind, Eulenberg und Dehmel, Hermann Bahr und Ganghofer, die Brüder Mann, Johannes V. Jensen. Auch ich Roda Roda und noch viele andre. Der berliner Konzertdirektor Emil Gutmann hat uns, hat sie auf den Trab gebracht — wenigstens die meisten davon.

Eine Modesache? Oder ein Bedürfnis? Bedürfnis des Dichters? Oder des Publikums? Ich will Ihnen meine Meinung darüber sagen; erlauben Sie mir nur, weit auszuholen, und hören Sie ruhig zu.

Was da im deutschen Sprachgebiet als Rezitator auftritt, gewerbsmäßig auftritt, sind meist wenig oder gar nicht beschäftigte Schauspieler. Und diese Leute sind Barbaren. Sie vergreifen sich in den Ausdrucksmitteln ihrer Kunst, indem sie epische Dichtungen wie Dramen darstellen. Jawohl, darstellen.

Epische Dichtungen (Balladen, Novellen, Satiren) aber müssen erzählt werden. Es ist was andres: eine Szene aus Schillers ‚Räubern' auf der Bühne — und wieder was andres: ‚Der Taucher' von Schiller im Vortragssaal. Die deutschen Rezitatoren merken den Unterschied gar nicht. Sie meinen, auf dem Gipfel ihrer Kunst zu stehen, wenn sies fertig bringen, zwei, drei oder gar fünf Personen im Baß, Bariton und Sopran so durcheinandersprechen zu lassen, daß der Zuhörer Anrede und Antwort unterscheidet.

Falsch. Die epische Dichtung will referieren, nicht darstellen.

Am weitesten in diesem Widersinn, dieser Stilwidrigkeit hat es der Ritter von Possart gebracht: wenn er — gerade im ‚Taucher' — den Kühnen aus der See ans Ufer kommen

läßt, da spielt Possart diesen Taucher; er plinkert mit den Augendeckeln, bis das Wasser abgetropft ist, er schweigt minutenlang, und seine ordensgeschmückte Brust hebt und senkt sich und schnaubt nach Luft. Das erschütterte Publikum aber erwartet atemlos den Ausgang des Wiederbelebungsversuches.

Noch einmal: falsch. Die epische Dichtung will referieren. Wenn ich, ein teilnahmsvoller Zuschauer, eben — draußen, an der Küste irgendwo — der Tauchszene beigewohnt habe und nun, der Eindrücke voll, heimkomme, um das Erlebte meinen Freunden mitzuteilen: dann wird ein leiser Widerhall des Geschehnisses zwar in meiner Erregung mittönen; ich werde, wenn ich besonders temperamentvoll bin, meinen Bericht auch mit Gebärden begleiten — doch ich werde nicht die Stimme der handelnden Personen kopieren, nicht ihr Mienenspiel getreu wiedergeben, nicht das Donnern der Brandung nachdonnern.

Eine Frage der Diskretion, der Nuancierung also im ganzen — und scheinbar ein kleiner Unterschied. Dennoch: der Schauspieler mit der Riesenröhre, den Riesengesten beleidigt, versagt auf dem Vortragspodium. Alle Kunstübung ist am Ende Frage der Diskretion, der Nuancierung; man vergleiche das Verhältnis von Bühnenspiel und Konzertgesang, Gemälde und Zeichnung.

Epische Dichtungen wollen erzählt sein, ebenso wie Dramen gespielt, Lieder gesungen werden müssen.

Es gibt keine Buchlyrik. Mit Recht weist das Publikum Gedichtbände zurück. Gedruckte Lyrik ist nichts als eine Offerte an den Komponisten, ein Gedächtnisbehelf für Sänger. Gedruckte Lyrik gehört nicht in die Hand des Publikums.

Es gibt auch kein Buchdrama. Die gedruckte oder geschriebene Gestalt eines Theaterstücks ist ein Lernbehelf für Schauspieler, auch sie gehört nicht in die Hand des Publikums.

Was da gemeiniglich Buchdrama heißt (und wir verstehen darunter ein Stück, das nicht dargestellt werden kann) ist ein ausgestopftes Pferd: die äußere Form ohne die Kraft zum Leben.

Wie ein Lied nur existiert, wenn es gesungen wird; wie das Drama seine Bestimmung erst auf der Bühne erreicht — so flammt das Epos auf in der mündlichen Wiedergabe, auf dem Vortragsgerüst. Die gedruckte Gestalt des epischen Gedichtes ist Starrkrampf und Scheintod. Das epische Gedicht (die Ballade, Novelle, Satire) erwacht und lebt in der Rezitation. Von Mund zu Ohr fortgetragen, erzählt zu werden, ist die Bestimmung des epischen Gedichts, die mündliche Wiedergabe seine Feuerprobe. Eignet sich das Gedicht zur mündlichen

Wiedergabe nicht, dann wird es sein Jahrzehnt nicht überdauern.

Richard Strauß schreibt daheim die Partitur des ‚Rosenkavaliers'. Er läßt die Noten stechen und verkaufen. Nun gibt es Leute (ich habe sie nie begriffen), Leute, die imstande sind, Partituren zu lesen. Sie nehmen das gedruckte Blatt vor, überfliegen es, legens wieder weg und sagen: „Sehr interessante Musik. Wunderhübsch." Ist Richard Strauß, der Künstler, damit nun zufrieden? Nein; er will, daß man den ‚Rosenkavalier' vom Orchester spielen, von Sängern singen lasse — in großen Theatern, mit allem Aufwand der Ausstattung.

Und so will ich, fordere ich, daß man meine Geschichten nicht lese, sondern erzähle und weitererzähle — wörtlich, wie ich sie geschrieben habe, zu passender Stunde, im festlichen Saal. Mein Novellenbuch ist nicht für den Leser da, nur für den Erzähler.

Die Rhapsoden erdachten und sangen ihre Hexameter; Walther von der Vogelweide dichtete, vertonte und sang seine Lieder; Shakespeare schrieb den ‚Hamlet', inszenierte und spielte ihn; wie Goethe seine Leute zu unterweisen wußte, ist bekannt; Wagner verfaßte seine Texte, komponierte die Musik und führte die Regie — selbst zu singen, dazu fehlte es ihm an Stimme, aber er konnte meisterlich zeigen, wie's gemacht werden soll; Wedekind, in unsrer Zeit der Vollendetste, hälts wie Shakespeare und Walther: er ersinnt, vertont, singt seine Lieder und begleitet sich auf der Laute dazu, ersinnt und spielt seine Dramen.

Es ist wahr, so viele auch widersprechen mögen, es ist unumstößlich wahr: der Dichter ist der beste Interpret seiner Werke. Wer einmal nur Gerhart Hauptmann gehört hat oder Hermann Bahr, wird alle Rezitatoren der Erde verdammen. Jede Figur, die der Dichter schreibend gestaltet, mit der Feder umreißt und schafft, ob Bösewicht oder Tugendbold, ist Er selbst, ist eine seiner eigenen Entwicklungsphasen oder Entwicklungsmöglichkeiten, ist eine Abspaltung seiner selbst — Er selbst nur kann seine Figur, das heißt: sich selbst wieder vollendet verkörpern. Und die Dichter, die es nicht fertig bringen, ihre Werke auch zu inszenieren, zu spielen, zu rezitieren, sind sich schon damals, als sie schrieben, nicht im reinen mit sich gewesen, sie haben keine bestimmte Vorstellung von ihren Figuren gehabt — kurz: sie sind keine Dichter. Wie der Lyriker ohne innere Melodie: er schreibt Verse, die auch kein andrer in Musik setzen kann.

Erzählt, von Mund zu Ohr fortgetragen zu werden, ist der letzte Zweck des epischen Gedichts, lautes Erzählen auch

sein Anfang: die Ilias, die Odyssee, die Bibel, das Nibelungenlied sind im Erzählen entstanden. Dichter, die aus dem innersten Innern gestalten, aus künstlerischem Mitteilungsbedürfnis, dichten mündlich, im Freundeskreis — um dann erst zur Feder zu greifen und die dutzendmal berichtete, dutzendmal umgemodelte und bereicherte Geschichte endlich in ihrer letzten Form für ewige Zeiten festzulegen. So hats, zum Beispiel, sicherlich Boccaccio gehalten. Das ist, ein ander Beispiel, Gustav Meyrinks Art: ich kenne Novellen von ihm, die er erst in Jahren niederschreiben wird.

In fließender Rede sind auch die Märchen aus Tausend und einer Nacht entstanden. Und sie werden alle Romane Herzogs und Stratzens überdauern. So entsteht noch heut bei uns der schlagkräftigste Witz, der jüdische: man weiß nicht, von wannen er gekommen ist, und er ist da. Neben ihm sind die Schreibtischprodukte unsrer Witzblätter blasse Schemen.

Im Morgenland, wo der Born der Phantasie ergiebiger springt, gibt es keine Schauspieler, die als falsche Rezitatoren auftreten, aber es gibt Berufserzähler. Sie sitzen mit untergeschlagenen Beinen in verräucherten Kaffeeschenken und amüsieren ihre Zuhörer mit Mären, mit Possen, mit Zoten — wie sichs eben trifft, nach Stimmung und Gefallen. Was sie berichten — mag es seit Jahrhunderten überliefert sein —: durch die Formgebung, den Vortrag wird es ihr Eigentum — wie die Humore Hebels und Fritz Reuters, die uralt sind und ewig jung bleiben werden, jedermann gehören und dennoch Hebeln und Reutern.

Der epische Dichter selbst ist der beste Interpret seiner Werke. Gewiß kann dem und jenem die letzte Fähigkeit der Verlebendigung fehlen. Dann tritt der kongeniale Erzählungskünstler für ihn ein: Marcell Salzer, Emil Milan. Salzer, Milan bemächtigen sich des rohen Barrens und stempeln ihm ihre Schrift auf, der Barren wird gangbare Münze, Kronenwährung. Der Dichter wollte vielleicht in Pfunden zahlen; aber niemand fragt ihn danach.

Der Epiker auf den Brettern des Vortragssaals ist keine Erscheinung der Mode. Er muß oben stehen, um seine Sendung zu erfüllen: Gott hat nicht entworfen, sondern geschaffen.

Das Publikum läuft in den Vortrag Gerhart Hauptmanns aus . . . Neugierde, den Dichter zu sehen. Und kehrt heim mit dem Gefühl: seine Werke erlebt zu haben. Mag jeder Satz, den Gerhart Hauptmann heute abend sprach, vor Jahrzehnten gezeugt, in hundertvierzig Auflagen gedruckt gewesen sein: ge-

boren ward das Werk erst heute abend, durch des Dichters mündliche Offenbarung.

*

Soviel Behauptungen ich hier aufgestellt habe, soviel mal wird man mir widersprechen. O, ich kenne alle Einwände voraus.

Einen muß ich auf der Stelle entkräften:

„Herr Roda, Sie verlangen also, daß der Laie Bücher überhaupt nicht lese?"

„Jawohl, Gnädigste."

„Und ich muß immer auf den Dichter warten, um die Werke kennen zu lernen?"

„Am besten, Sie warten."

„Wenn er aber durchaus nicht kommen will?"

„Dann lassen Sie sich seine Schriften vorlesen. Das haben unsre Großmütter auch getan. Wenn Großmutter gedankenlos die Zeit verbringen wollte, strickte sie; doch sie durchblätterte nicht gedankenlos ein Buch. Am Feierabend, der wirklich eine Feier war nach Tagesmühen, versammelten sich Mann und Frau und Kind zu einem Kreis, der etwas von der Betgemeinde hatte — die Tochter schlug das Buch auf und las. Dann saß der Dichter unsichtbar bei ihnen."

Die Lämmerwolke / von Christian Morgenstern

Es blökt eine Lämmerwolke
am blauen Firmament,
sie blökt nach ihrem Volke,
das sich von ihr getrennt.

Zu Bomst das Luftschiff ‚Gunther'
vernimmts und fährt empor
und bringt die Gute herunter,
die, ach, so viel verlor.

Bei Bomst wohl auf der Weide,
da schwebt sie nun voll Dank,
drei Jungfraun in weißem Kleide,
die bringen ihr Speis und Trank.

Doch als der Morgen gekommen,
der nächste Morgen bei Bomst —
da war sie nach Schrimm verschwommen,
wohin du von Bomst aus kommst ...

Aus der Sechsten vermehrten Auflage von ‚Palmström', die bei Bruno Cassirer in Berlin erscheint.

Franziska

Frank Wedekind hat die Zuversicht gehabt, „aus den kritischen Beurteilungen der ‚Franziska' zu vernehmen, von welchem Gesichtspunkt aus sich dem Stoff mehr Geschlossenheit und eine größere Vertiefung abgewinnen ließen". Wenn das nicht bloß eine Umschmeichlung der Kritik war, so vernehme er, daß dieser wie jeder ‚Stoff' durch zwei Eigenschaften zu schließen und zu vertiefen ist: durch Geisteskraft und Künstlerschaft. Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können — gewiß; aber man muß ihn auch gebären. Der Wedekind von heute lädt zu Wehen, deren Schmerzhaftigkeit uns höchstens darum nahe geht, uns zu unsachlich-persönlichem Mitleid stimmt, weil sie sich nicht lohnen, weil sich die Schwangerschaft als trügerisch erweist. Es tritt nichts zutage. ‚Franziska' ist eine Privatangelegenheit ihres Autors. Eine Auseinandersetzung mit dem Gott im Himmel und dem Gott in seiner Brust, die er aufreißt, damit sein Herzblut verströme, und die offen daliegt, ohne daß es strömt, und ohne daß klar wird, was den armen Mann in diesem besondern Falle zu so wilder Selbstzerfleischung getrieben hat. In diesem besondern Falle: darauf kommt es an. Eine allgemeine Verzweiflung, ein abgründiger Weltekel braucht keine andre Ursache als den Unsinn des Lebens überhaupt, die Schwärze der Menschen, die Verlogenheit der Sitten, die Hörigkeit der Kunst, den Hunger von Millionen Mägen, die seelenentzweiende Ausdrucksarmut der Sprache, die tragisch bittere Komik des unterjochenden Triebs. Daran entzünden sich Dichter zu epischen Klagegesängen von trostlos pessimistischer Klangfarbe. Aber sobald ich Dramatiker bin, sobald ich beispielmäßig vorgehe, sobald ich von der Muse verlange, daß sie mir die Frau nenne, die vielumgetriebene, die Repräsentantin sei der Nöte des Weiber- und Menschengeschlechts: da ist es nicht wohlgetan, daß ich mich mit einer Person begnüge, die für nichts charakteristisch erscheint als für die Verworrenheit meines Hirns und die Ohnmacht meiner Hand.

Das ist Franziska. Wozu der Lärm? Alle Probleme Himmels und der Erden, alle Themen, Motive und Komplexe von Empfindungen werden zusammengeschleppt, um ein geiles Gänschen zum sogenannten weiblichen Faust auszustaffieren.

Die achtzehnjährige Franziska fängt mit Einem endlich offen an, damit sie, losgebunden, frei, erfahre, was das Leben sei. Sie lernt bei dem Ersten, daß sie berechtigt ist, ganz andre Ansprüche an einen Mann zu stellen. Sie wird, mit Hülfe des Zweiten, Veits Kunz, selbst zum Manne, weil das die Genußfähigkeit erhöht (und hier fordert Wedekind für das volle Verständnis offenbar eine praktische Vertrautheit mit Gegenden der Sexualpathologie, in die ich noch nicht geleitet worden bin). Sie wird durch den Dritten, einen herkulischen Komödianten, zum seligen Tier und zur Mutter. Sie heiratet den Vierten und will, wird, soll und möge künftig Strümpfe stopfen. Die Messalina endet als Hausunke, die sexuelle Zwischenstufe als gesunde Amme, die Weltumseglerin als Köchin. Das schadet nichts. Dawider dürfte man durchaus nicht einwenden, daß der Kommentator Wedekind kaum Tod und Teufel und die antike Mythologie bemühen mußte, um auf die spießbürgerlichste Weise darzutun, was die wahre Bestimmung der Frau sei. Dichter wissen selten von ihren Werken und der redselige Wedekind nie. Aber schrecklich über alle Maßen, daß eine Frau, die verführt und verführt wird, die Liebe in sämtlichen Spielarten empfängt und verteilt, die Menschen ins Jenseits und Menschen ins Diesseits befördert — daß solch ein Geschöpf aus Celluloid ist, aus gelbem, glattem, klapperndem Celluloid. Man sage nicht, daß auch Lulu des Fleisches und Blutes ermangle. Das ist das Schicksal von Dichtergestalten. Sie bestehen immer nur aus den Worten, die sie sprechen und verschweigen, und aus den Handlungen, die sie begehen und unterlassen. Aber der alte Wedekind fand die rechten Worte, die rechten Handlungen, um sein Ethos durch traurige und lustige Harlekine zu verkünden und diesen Harlekinen selber noch eine rechtschaffene Puppentheaterexistenz zu bereiten. Der neue Wedekind . . .

Er will bekennen, was er nie bekannt, und stammelt nur wie unter einer Peitsche, was er jederzeit bekannt. Man hat den peinigenden Eindruck eines Sprechautomaten, dessen Mechanismus entzwei ist, und der ohne Punkt und Komma immer wieder, immer wieder seine Walze abschnurrt. Irgend etwas ist in Wedekind entzweigegangen. Da es schwer fällt, ihn der intellektuellen Unredlichkeit zu bezichtigen, so kann ich mir wenigstens nicht anders die unbestreitbare Tatsache erklären,

daß der Hauptteil dieses ‚modernen Mysteriums' Geschwafel, barer Nonsens, die abgeschmackteste Vergeudung unsrer Zeit ist. Kunst braucht nicht verstandesmäßig deutbar zu sein. Aber sie darf auch nicht zur Travestie ihrer selbst werden und vielleicht damit ihre Zusammenhangslosigkeit entschuldigen wollen. Wenn man ein weltanklägerisches Geschluchz erhebt, so sollte der Anlaß nicht gar zu läppisch sein. Was sich hier abspielt, ist ein Stück aus dem Tollhaus, ohne die Schrecken und Gewalten des wahren Irrsinns. Alles ist halb, unecht, beängstigend. Wo dieser Feind der Gesellschaft das Publikum beschimpft, biedert er sich ihm an. Wo dieser Moralist eine Atmosphäre der Lasziviität entstehen lassen will, mißlingt sie ihm so, daß er in den Verdacht gerät, selber zu zoten. Und nachdem man sechs Bilder lang nicht aus der Furcht herausgekommen ist, daß dieses Spektakel einen zwingen wird, so schnell wie möglich in eine Revision des Falles Wedekind einzutreten, atmet man beim siebenten und achten Bild auf, weil plötzlich Vernunft im künstlerischen Sinne wieder zu sprechen anfängt, weil der glückliche Liebhaber Veit Kunz mit Franziska ein lyrisch-inniges Zwiegespräch, der unglücklich gewordene mit ihrem alten Jugendprotektor Hohenkemnath ein tragiburlesk züngelndes und zündelndes Doppeleinzelgespräch zu führen hat, wie sie in ‚Frühlings Erwachen' nicht schöner, nicht genialischer vorkommen. Erst der reine Hauch einer Sternennacht, darauf der Schwefelgeruch zweier Lebensbankrotteure. Sollte wirklich Wedekind nicht selber merken, daß diese beiden Szenen von den sieben andern durch Welten geschieden sind? Es wäre tief traurig. Denn dann braucht nur das nächste Mal die Inspiration ganz auszusetzen, und die Hunds- und Schweineköpfe, die Rohrdommels und Schlammgrundels sind ungestört von jedem dichterischen Einfall unter sich.

Dann aber verlasse sich der Dramatiker nicht wieder auf seine Regiekunst. Dann rufe er Reinhardt, der ja auch den schlechtesten Wedekind aufführen wird, nachdem er diesen schlechten aufgeführt hat, und Schwächen zu verhängen, Mattheiten zu befeuern, Bleichsüchtigkeiten zu durchbluten weiß. Dann wird womöglich mancher den Dichter statt des Regisseurs preisen; aber es wird sich nicht wiederholen, daß grau bleibt, was grau ist, und daß einen Akte durch die bleierne Langeweile lähmt.

Sommer-Theater / von Max Epstein

Ueber dem Eingang des Königlichen Theaters in Potsdam steht geschrieben: Dem Vergnügen der Einwohner. Darunter aber las man wieder einmal lange Zeit: Geschlossen. So oft ich jetzt auch in unsrer hübschen Nachbarstadt war, habe ich mich über diesen guten Einfall der Direktion gefreut. Man glaubt, dem Vergnügen der Einwohner zu dienen, wenn man das Theater schließt. Möchten viele Direktoren aus so harmloser Weisheit lernen. Die wenigen Bühnen, die bei uns in diesem Sommer dem Publikum und den unvermeidlichen Fremden zugängig waren, spielten lustige Stücke, wenn man dem Theaterzettel glauben darf. So hat denn das schlechte Wetter, das für die Theater stets ein gutes ist, fast nur denjenigen genützt, die ohnehin nicht zu klagen hatten, und die keinen künstlerischen Ehrgeiz befriedigen wollen. Das Berliner Theater, das Thaliatheater konnten ihre erfreuliche Bilanz in letzter Stunde noch überraschend verbessern, und selbst Werke von so zweifelhaftem Wert wie ‚Hochherrschaftliche Wohnungen' und ‚Farmermädchen' brachten Einnahmen, die man in Zeiten, wo vernünftige Menschen ins Theater gehen, nicht für möglich halten würde. Am besten aber haben wohl wieder die Kinos abgeschnitten. Diese Landplage scheint unzerstörbar zu sein. Sie ist gegen Vernunft und Geschmack so imprägniert, daß sie ein rechtes Anziehungsmittel für Massen sein muß.

*

In den Lichtspielen etwa halten es jeden Abend tausend Menschen für ungemein komisch, wenn jemand einen Zylinderhut aufsetzt, der mit Flüssigkeit gefüllt ist, oder für ungemein originell, wenn ein reiches junges Mädchen entdeckt, daß ihr Liebhaber Wäsche verkauft. Dann aber gab es ein Stück von Hanns Heinz Ewers. Es heißt: ‚Der Student von Prag' und Paul Wegener vom Deutschen Theater (wie das Programm sagt) spielt die Hauptrolle. Inhalt: Ein Student hat kein Geld und verkauft deshalb für hunderttausend Gulden sein Spiegelbild. Hierauf trifft dieser Peter Schlemihl eine reiche junge Dame, die gerade ins Wasser gefallen ist, und rettet sie natürlich, da sie noch in der Nähe des Ufers ist. Die Dame will nunmehr den Studenten heiraten, aber es stört sie, daß er kein Spiegelbild hat. Auch den Studenten stört es, und er erschießt das verkaufte Spiegelbild. Es ergibt sich, daß er selbst dabei umkommt. Am Schluß sitzt das Spiegelbild auf seinem Grabe. Das gute Gewissen hält eben am längsten aus. Alle Damen waren von dem Stück begeistert. Sie wurden leichenblaß, wenn Wegener

sich selber gegenüber saß und im Kartenspiel gegen sich selber verlor. Ich aber ärgerte mich darüber, daß man für den stummen Wegener drei Mark ausgeben muß, wo man den lebenden und sprechenden für nicht viel mehr genießen kann.

*

Es scheint sich alles zu verschwören, um die Pein dieses Sommers noch zu erhöhen. Im eigenen Lager sah ich Feinde. Die ‚Schaubühne' brachte zwei Aufsätze, die ich nicht unwidersprochen lassen möchte. Ignaz Wrobel kritisierte das Buch eines Juristen, das sich mit dem Recht in Goethes ‚Faust' beschäftigt. Das Buch mag verfehlt sein — die Idee ist es nicht. Josef Kohler hat sich in den Jahrbüchern der Goethe-Gesellschaft auch schon einmal mit dem Teufelspack juristisch befaßt. Darum wird natürlich diese Untersuchung weder geschmackvoller noch wichtiger. Aber dieser selbe Josef Kohler hat in einem sehr lehrreichen Werke bewiesen, daß zwei der größten Geistesschöpfungen, ‚Hamlet' und der ‚Kaufmann von Venedig', in juristischen Problemen ihre Erklärung finden. Mögen andre anders denken: jedenfalls wird man seine Ausführungen hoch bewerten müssen. Ueberhaupt ergeben nicht selten juristische Untersuchungen sehr viel zum Verständnis literarischer Werke, während umgekehrt sich in einer großen Zahl poetischer Schöpfungen aller Zeiten rechtshistorisches Material findet. Diese Zusammenhänge werden auch darin ihren Grund haben, daß unsre größten Dichter Juristen oder juristisch gebildet waren. Die nähern Angaben möge Wrobel bei Heine nachlesen. Erst die moderne Zeit hat ja den Beruf des Dichters im bürgerlichen Sinne, den Dichter als Schriftsteller geschaffen. Wer diese Beziehungen nicht kennt, der sollte sie studieren, aber nicht einfach die Juristerei eine Pseudo-Wissenschaft nennen. Die Novation durch Klage-Erhebung ist von viel größerer Bedeutung, als Wrobel den Lesern der ‚Schaubühne' erzählt. Wer richten und entscheiden will, muß natürlich historische und casuistische Bildung haben. Die unzulänglichen Ergebnisse manches Urteils erklären sich viel leichter daraus, daß die Richter nicht die genügende Vorbildung hatten, als daraus, daß sie sich mit dem Wesen der römischen detentio zu sorgfältig befaßt hätten. Sie erklären sich aus der Relativität aller menschlichen Einrichtungen.

*

Diese Relativität sollte auch S. J. beachten. Im Vorwort zu seinem zweiten ‚Jahr der Bühne' verletzt er dieses kritische Grundgesetz durch zwei meines Erachtens unnütze Ausfälle. Es mag subjektiv berechtigt sein, daß er die Leistungen der Volksbühnen in seinem Buch ignoriert: die sach-

liche Begründung, die er in seinem Recht giebt, scheint mir gefährlich unrichtig. Daß in Theatern mit geringen Eintrittspreisen nicht so gut gespielt werden kann wie da, wo der Parkettplatz sechs Mark kostet, ist selbstverständlich. Ob aber die erzieherische Gesamtwirkung der künstlerischen Leistung nicht gerade im Volkstheater erheblich höher ist als in unsern teuern Privattheatern? Wer dem Kunstwerk erst gewonnen werden soll, braucht keine vollkommenen Aufführungen. Vielleicht bringt der übliche Theaterbösewicht der großen Masse Schillers König Philipp näher, als Bassermann es tut. Sicher ist, daß nur wenige deutsche Bühnen durch ihre Aufführungen diejenigen befriedigen, die bei gediegenster Bildung reiche Erfahrung in künstlerischen Erlebnissen haben. Darum kann man aber doch nicht alle Bühnen Deutschlands schließen. Also lassen wir den Volkstheatern ihre Aufführungen und seien wir überzeugt, daß sie ihre Verdienste haben, und daß sie nichts Vollkommenes bieten können, weil eben alle menschlichen Einrichtungen mangelhaft sind.

Einen andern, wenn auch indirekten Ausfall macht S. J. gegen die ganze Provinz. Er leugnet die Richtigkeit des Satzes, daß die berliner Bühne nicht mehr als die deutsche Bühne zu nehmen sei. Dieser Satz ist aber nach meiner Ansicht trotzdem richtig. Früher, als in Berlin nicht jeder Erste Beste Theaterdirektor werden konnte, war das anders. Damals war Berlin die führende Kunststadt. In den letzten Jahren ist es um die Persönlichkeiten, die unsre Bühnen leiten, sehr böse bestellt gewesen. Vielleicht wird das bald wieder anders. Ein paar Jahre aber haben wir darunter gelitten, daß junge skrupellose Menschen unser Kunstleben und die Würde des Theaters schwer geschädigt haben. Bevorzugungen von Schauspielern und Schauspielerinnen aus persönlichen und pekuniären Gründen, Abhängigkeit von Verlegern, geschäftliche Verbindungen mit Autoren haben viele unsrer Theater mit einem Repertoire versehen, das weder dem Interesse der Kunst noch den Wünschen des Publikums entsprach. In dieser Zeit haben die Theater der Provinz oft ausgezeichnete Leistungen vollbracht. Diese Leistungen beschränken sich nicht darauf, daß einige wertvolle Werke ihre Uraufführungen außerhalb Berlins hatten, sondern Tatsache ist, daß einige Stadt- und Hoftheater in ihrem Repertoire ein höheres künstlerisches Niveau gehalten haben. Wenn man die Gesamttendenz und die künstlerische Gesamtleistung unsrer berliner Theater in den letzten Jahren mit der Provinz vergliche, so würde meiner Meinung und Kenntnis nach Berlin schlecht wegkommen.

Bremen / von Franz Kettler

Bremen eine Theaterstadt? Bis heute war es keine. Theaterkultur? Primäraffekt. Doch es eifert. Ob mit Erfolg, steht noch dahin. Jedenfalls ist viel guter Wille vorhanden. Kraft nicht minder. Vor drei Jahren hatte Bremen nur sein Stadttheater. Eine Provinzbühne, wie viele andre. Die sich schlecht und recht vom Ueberkommenen nährte — wie viele andre. Da kam ein Wetterleuchten. Das brachte einen Schimmer von Licht in eine unmalerische, kunstverlassene Gegend. In die Neustadt. Wo die Rekruten des Regiments Bremen gedrillt werden. Und das Licht leuchtete in die Finsternis und zog Scharen konservativer Altstädter an sich, die bis dahin nur hochmütig über die Neustadt die Nase gerümpft hatten. Aber das ersehnte reinigende Gewitter zog auch von dort nicht herauf. Man erkannte leider auch hier zu schnell, daß die billige Spekulation auf den unheiligen Masseninstinkt die günstigeren Kassenverhältnisse zeitigte. So wurde die Inschrift des neuen Musentempelchens: ‚Im Spiel das Leben' zur Anklage und zum Weheruf. Denn dies Leben war selten mehr, als ein unvorbildlicher, ernstloser Ausschnitt. Es ging mehr um Worte als um Werte. Und doch sprang ein Gutes dabei heraus: ins Stadttheater zog ein neuer Geist. Man sah sich plötzlich vor einen Konkurrenzkampf gestellt. Dies Wort und seine Bedeutung hatte man bis dahin im bremischen Kunstleben nicht zu beachten brauchen. Heute aber ist es zur Triebfeder für die erheblich gesteigerten Anstrengungen unsrer Bühnenleiter geworden. Denn mit dem fünfzehnten August ist eine dritte größere Bühne in den Kampf um die Gunst des Publikums eingetreten: das Schauspielhaus am Ostertor.

Erbauer sind die bremischen Architekten Abbehusen und Blendermann. Ihrer Künstlerschaft und ihrer praktischen Einsicht stellt der Bau das beste Zeugnis aus. Er ist stilrein, einfach, frei von Ueberladung, hat eine sehr geschmackvolle, lichtgraue Fassade mit sechs, in der Höhe des ersten Ranges sich erhebenden kannelierten Säulen mit dahinterliegender Loggia und einen reliefgeschmückten Giebel. Der Zuschauerraum für achthundert Personen erfreut durch den Zusammenklang der verschiedenen Farbentöne. Die Bühne ist technisch aufs beste eingerichtet; sie hat, unter anderm, eine verstellbare Rampenkonstruktion, schwebende Beleuchtungswagen zur Beleuchtung von oben herab und besondere Gitterträger für Lichtwirkungen von unten herauf.

Gegen zwei Fronten muß von nun ab das Stadttheater seine Stellung behaupten. Denn die beiden Schauspielhäuser

am Neustadtswall und am Ostertor stehen mit einander in engster Fühlung. Sie sind beide Eigentum der ‚Bremer Schauspielhausgesellschaft, G. m. b. H.', haben dieselben Oberhäupter, Johannes Wiegand und Doktor Eduard Ichon, und beschäftigen dasselbe Personal. Bis auf geringe Einschränkungen, welche die primitiven Mittel der neustädter Bühne nötig machen, ist auch der Spielplan derselbe. Die künstlerisch wertvollste Leistung war bisher die Neuinszenierung des ‚Hamlet', die der Oberregisseur Gustav Hartung besorgt hatte. Für ein neues Ensemble kein kleines Wagnis, das aber in durchaus achtbarer Weise durchgeführt wurde. Obwohl man manches gern anders unter stärkerer Beobachtung der dekorativen Möglichkeiten ausgedrückt gesehen hätte. Einer intimern Ausgestaltung der Innenräume sind schon die massigen Pfeiler zu beiden Seiten der Bühne hinderlich. Hier muß für die Stilisierung ein andrer Weg gefunden werden. Versucht hat man das ja schon, freilich nicht bei uns.

Die Leitung der beiden Theater spricht es in ihrem Programm als ihre Aufgabe aus, die wertvolle dramatische Dichtung unsrer Tage zu pflegen. Auch das Lustspiel und der Schwank sollen nicht zu kurz kommen. Hoffen wir, daß diese Gattung nicht wieder an der Spitze marschiere. Erfreulich ist die Tatsache, daß man dem zeitgenössischen Schaffen eine lebhafte Aufmerksamkeit zuwendet.

Die bremische Bevölkerung bringt dem neuen Theaterunternehmen große Sympathie entgegen. Mögen die verantwortlichen Leiter dafür sorgen, daß ihnen dies Wohlwollen erhalten bleibe. Sonst könnte sich doch eines schönen Tages der bis jetzt nur als Zuschauer fungierende Staat im Interesse seiner Bevölkerung aufrütteln. Und wenn der dann zur Entlastung seines Stadttheaterrepertoires auch ein Schauspielhaus großen Stils errichtete, müßte wohl die Privatgesellschaft das Feld räumen und hätte zum Schaden auch noch den Spott.

Erotische Films / von Kurt Tucholsky

Keiner sprach laut, denn sie waren doch alle ein bißchen gespannt: sie brummelten nur.

Die Wand wurde weiß. Ein an vielen Stellen brüchiges, fahriges Silberweiß leuchtete zittrig auf. Es begann.

Aber alle lachten. Auch ich lachte. Hatten wir etwas Unerhörtes, Maßloses erhofft, so balgten sich jetzt auf der Leinewand spielend ein Miau-Kätzchen und ein Wauwau-Hundchen. Vielleicht hatte der Exporteur das vorgeklebt, um die Polizei

zu täuschen — wer weiß. Der Film lief eintönig klappernd, ohne Musik; das war unheimlich und nicht sehr angenehm.

Aber ganz unvermittelt erschien ein Satyr auf der Bildfläche und erschreckte in einem Waldgewässer kreischende und plantschende Mädchen. Nun, ich war enttäuscht, immerhin ... Ich war hierher gekommen, um etwas recht Unanständiges zu sehen, ein dicker Freund hatte mich mitgenommen; Gott mochte wissen, woher er es hatte. Sah ich ihn, so senkte sich bewundernder Neid auf mich herab: er hatte die Fähigkeit, auch diese Dinge — neben verschiedenen andern — bis auf den Grund auszukosten.

Hoh, aber jetzt gab es: Szene im Harem. Man hatte sich den Schauplatz der Handlung etwa am Schlesischen Tor vorzustellen, denn das Tapetenmuster des ausgeräumten kleinen Zimmers war ganz so, und auch die Gardinen und der Teppich. Fatinga tanzt. Das lasterhafte Mädchen entkleidete sich aus pompöser Wäsche und tanzte; das heißt: sie drehte sich bequem um sich selbst, und jeder konnte sie bewundern — und sie tanzte vor ihrem Sultan, der sich faul und lässig in den Schößen der andern Haremsmitglieder lümmelte. Er war ein Genießer. Sie bewedelten ihn mit großen japanischen Papierschirmen, und vorn auf einem Tisch stand ein Weißbierglas. Die Szene fand nicht den Beifall des Auditoriums. Ermunternde Zurufe wurden laut. Man hätte sich den Herrscher wohl etwas agiler gewünscht, aber er blieb ruhig liegen — wozu war er auch Sultan!

Und dann kam ‚Klostergeheimnisse' und ‚Annas Nebenberuf', und zwei „perverse Schönheiten" wälzten sich auf einem Läufer herum. Die eine von ihnen war, wie ich feststellen konnte, eine gewisse Emmy Raschke, die fortwährend lachte, weil es ihr wohl selbst ein bißchen komisch vorkam. Nun, sie waren alle engagiert, um eiskalt, mit einem Unmaß von Geschäftlichkeit, unter den scheltenden Zurufen des Photographen, Dinge darzustellen, die, wenn man den Beschauern glauben wollte, doch wohl an das Himmlischste grenzten. Sie glaubten alle, daß Emmy Raschke für sie und ganz speziell für sie erschaffen war — vorgebildet allerdings durch eine Reihe von nunmehr vergangenen Handlungen ähnlicher Art. Es war nicht ganz klar, was sie eigentlich von den Frauen wollten, wenn diese mit ihnen geschlafen hatten — sicher war, daß sie allesamt nicht zögerten, sich als die Gnadenspender des weiblichen Geschlechts anzusehen.

Es folgten nunmehr zwei längere Stücke, und es war nicht zu sagen, wie lasterhaft sie waren. Eine schwüle Sinn-

lichkeit wehte von den verdorbenen, also üppigen Gestalten herüber, sie gaben sich den unerhörtesten Genüssen hin — aber während wir Gelegenheit hatten, diese Raffinements zu bewundern, bot eine Kellnerstimme gefällig Bier an. Worauf mit Recht aus dem Dunkel ein tiefer Raucherbaß ertönte: „Ach, wer braucht denn hier jetzt Bier!“ Das wurde lebhaft applaudiert, und von nun an beteiligte sich das Publikum intensiver an den Darbietungen: Rufe, ratende Stimmen, Grunzen, Beifall und anfeuernde Aufschreie wurden laut, einer gab vergleichende Privatfreuden zum Besten, viele lärmten und schrieen.

Oben spielten sie: ‚Die Frau des Hauptmanns‘. Es war die lebendig gewordene Pornographie. Während der würdige Militär seine Gemahlin mit der Leutnantsfrau betrog, nutzte jene — seine Frau — die Zeit nicht schlecht aus, denn der Hauptmann hatte einen Burschen. Sie wurden überrascht, und es setzte Ohrfeigen. Mochte man übrigens sagen, was man wollte: ehrlich war der Film. Ein bißchen merkwürdig schien es allerdings im französischen Soldatenleben zuzugehen: es gab da Situationen, die sich so unheimlich rasch abwickelten, daß man nur wünschen konnte, ein piou-piou zu sein. Immerhin waren es doch zwei oder drei Momente, in denen sich die Spielenden ihrer Rollen mit hingebendem Eifer annahmen. Und selbst der war gespielt.

Im Parkett blieb es gemütlich. Man faßte da die Dinge nicht so gefährlich auf, sah nicht, daß auch Tristan und Isolde hier einen lächerlichen Aspekt darbieten würden, und daß Romeo und Julia, von einem andern Stern, objektiv und nüchtern, also unabhängig betrachtet, eine ulkige und verkrampfte Angelegenheit darstellten.

Nein, davon war im Parkett keine Rede. Wenn sie nicht Skat spielten, so lag es nur daran, daß es zu dunkel war, und im übrigen herrschte eine recht feiste und massive Freude. Das mußte man selbst sagen: immer diese verlogenen Sachen — hier wüßte man doch . . .

Als es dann aus war — so ein trüber Schluß, wo jeder denkt, es kommt noch was — da zeigte es sich, daß es mit der Sexualität so eine Sache ist. Die Männer standen herum und genierten sich vor einander, indem sie den Mangel an Höherem betonten, und überhaupt. Und dann schoben wir uns durch schmale Gänge in das benachbarte Lokal, und die Musik spielte laut und grell, und da waren alle so merkwürdig still und erregt. Ich hörte später, der Wirt habe zwanzig Mädchen dorthin bestellt.

Ich weiß es nicht, denn ich bin gleich fortgegangen, und habe mir so gedacht, wie doch die Worte ‚Laster' und ‚Unzucht' hohle Bezeichnungen für Dinge sind, die jeder mit sich selbst abzumachen hat.

„Der Lasterpfuhl" — du lieber Gott! Auch dort wird man zu Neujahr Pfannkuchen essen und die Gebräuche halten, wie es der kleine Bürger liebt. Denn das Laster ist kein Gewerbe — und ein Augenzwinkern und ein tiefes Frauenlachen kann einmal lasterhafter sein als das ganze Hafenviertel Port Saids.

Der imaginäre Brand / von Leonid Andrejew

Eines Tages erschien im berliner Verlag Snanije: ‚Das rote Lachen', Fragmente einer aufgefundenen Handschrift, von Leonid Andrejew; übersetzt von August Scholz. Dies Buch — gegen den Krieg — wirkte in Rußland so stark, daß der Autor eingesperrt wurde (während Bertha von Suttner den Nobelpreis bekam). Die Reflexionen, teigig, slavisch, schwach, sind natürlich nicht gut; aber wo Andrejew darstellt, ist er unerhört kräftig und unwiderlegbar. Denn er hat den Krieg nicht wie eine mathematische Formel behandelt, die richtig oder falsch ist, sondern er hat die Konsequenzen dieses inkommensurablen Ereignisses aufgedeckt. Das Buch enthält erschütternde Momente: wie der zurückgekehrte beinlose Krüppel sein Fahrrad betrachtet, an dem noch ein bißchen Schmutz von der letzten Fahrt klebt; wie ein Feld nach der Schlacht von Verwundeten wimmelt, zuckt und ächzt. Hier folgt ein Stück, das eindringlich zeigt, wie Andrejew arbeitet.

... Ich hatte meinen Platz in der elften Parkettreihe. Rechts und links fühlte ich irgend jemandes Arm, dicht an den meinigen gepreßt, und weithin im Kreise starrte unbeweglich Kopf an Kopf ins Halbdunkel, in das von der Bühne ein matter, rötlicher Lichtschimmer fiel. Und nach und nach beschlich mich ein Angstgefühl, als ich so all diese Menschen in dem engen Raume zusammengedrängt sah. Sie schwiegen alle und lauschten den Worten, die auf der Bühne gesprochen wurden, oder sie gingen vielleicht ihren eignen Gedanken nach; weil ihrer aber so viele waren, so schien mir ihr Schweigen vernehmlicher als die lauten Stimmen der Schauspieler. Sie husteten, schnäuzten sich, scharrten mit den Füßen, raschelten mit den Kleidern, und ich hörte deutlich ihr tiefes, ungleichmäßiges Atmen, das die Luft erwärmte. Es lag etwas Furchtbares in dem Anblick dieser

Menschen, die alle miteinander binnen wenigen Minuten in Leichen verwandelt oder dem Wahnsinn verfallen sein konnten. In der Ruhe dieser glattgekämmten, fest auf die weißen, steifen Kragen gestützten Nacken sah ich einen Orkan des Wahnsinns lauern, der jeden Augenblick losbrechen konnte.

Ich fühlte, wie meine Hände kalt wurden, als ich mir vorstellte, wie viel ihrer waren, wie furchtbar sie werden konnten, und wie weit ich vom Eingang entfernt war. Sie saßen so ruhig da — wenn ich nun plötzlich „Feuer!" rufen würde? Und mit Schaudern empfand ich ein qualvoll-heftiges Verlangen danach, dessen bloße Erinnerung meine Hände von neuem erkalten läßt und mir den Schweiß aus den Poren treibt. Wer hindert mich, es zu rufen? Aufzustehen, mich umzudrehen und ins Parkett hineinzuschreien: „Feuer! Rettet euch! Feuer!"

In wilden Wahnsinnskrämpfen werden ihre jetzt so ruhigen Glieder zucken, sie werden aufspringen, werden heulen und brüllen wie die Tiere, werden vergessen, daß ihre Frauen, ihre Schwestern und Mütter neben ihnen sitzen, werden umhertappen, als wären sie plötzlich mit Blindheit geschlagen, und sich mit ihren weißen, parfümierten Händen gegenseitig an die Kehlen fahren. Man wird den Zuschauerraum hell erleuchten, irgend jemand vom Theaterpersonal wird totenblaß auf die Bühne stürzen und den Feuerlärm für falsch erklären, das Orchester wird in zitternden, schrillen Akkorden eine lustig-tolle Weise spielen — sie aber werden nichts von alledem hören, sie werden sich gegenseitig würgen und zertreten und ihre Damen auf die elegant frisierten Köpfe schlagen. Sie werden einander die Ohren abreißen, die Nasen abbeißen und die Kleider in Fetzen bis aufs Nackte herunterzerren, und sie werden sich nicht schämen, nackt zu sein, da sie ja wahnsinnig sind. Ihre empfindsamen, zarten, hübschen, vergötterten Weibchen werden kreischen, werden hilflos zu ihren Füßen zappeln und im Vertrauen auf die Ritterlichkeit der Herren ihre Knie umfassen — sie aber, diese Ritter, werden sie wütend in die bittenden, hübschen Gesichter schlagen und wild dem Ausgang zustürmen. Denn sie sind Mörder von Natur, und ihre würdevolle Haltung, ihre Ruhe ist nur die Ruhe des satten Tieres, das sich in Sicherheit fühlt.

Und wenn die eine Hälfte erdrückt und erwürgt ist und die andre halbnackt als ein zitternder Haufen von scheuen Tieren sich am Ausgang drängt, werde ich vor die Rampe treten und ihnen hohnlachend zurufen:

„Das ist der Lohn dafür, daß ihr meinen Bruder gemordet habt!“

Und noch einmal werde ich es lachend wiederholen:

„Das ist der Lohn dafür, daß ihr meinen Bruder gemordet habt!...“

...Ich muß wohl ziemlich laut vor mich hingeflüstert haben, denn mein Nachbar zur Rechten rückte unwillig auf seinem Platz hin und her und sagte:

„Still da! Stören Sie nicht!“

Ich war zum Scherzen aufgelegt, nahm eine strenge, warnende Miene an und beugte mich zu ihm hinüber.

„Was gibts denn?“ fragte er unruhig. „Warum schauen Sie so sonderbar drein?“

„Still doch, ich bitte Sie!“ flüsterte ich tonlos mit den bloßen Lippen. „Merken Sie denn nichts? Es riecht so brandig! Es brennt im Theater!“

Er besaß Selbstbeherrschung genug, um nicht laut aufzuschreien. Sein Gesicht wurde kreidebleich, und die weit heraustretenden Augen hingen fast wie ein Paar Ochsenblasen über die Backen herab. Aber, wie gesagt: er schrie nicht. Er stand ganz leise auf, dankte mir nicht einmal und ging mit unsicher schwankendem, wie absichtlich zögerndem Schritt nach dem Ausgang. Er fürchtete, daß die andern gleichfalls den Brandgeruch entdecken und ihn an der Flucht verhindern könnten — ihn, der als der einzige von allen würdig befunden war, gerettet zu werden und weiterzuleben.

Ein Gefühl des Ekels vor all dem Pack ringsum überkam mich, und ich verließ gleichfalls das Theater. Draußen auf der Straße wandte ich meinen Blick nach jener Himmelsgegend, in der der Krieg tobte — alles war stumm und still, und die vom Lichterschein gelblich schimmernden Wolken zogen am Nachthimmel langsam und ruhig dahin.

Der echte Schriftsteller ist keine Memme; er scheut nicht die Selbstaufopferung; er kondensiert und komprimiert die ganze Energie seiner Seele in das Brennglas der Schrift. Sein Buch ist daher eine imponierende Individualität, eine gebieterische Macht, ein sich selbst behauptendes Wesen, ausgestattet mit aller Kraft und Fülle des Lebens. Denn bei ihm ist die Schriftstellerei ein wahrer Kraftaufwand und Lebensverlust, ein innerer lebendiger Wesens- und Zeugungsakt. Darum sind mir ganz klägliche Schriftsteller und Menschen, ganz matte, seichte Brüder, die den Menschen von dem Schriftsteller abtrennen, die die Schriftstellerei als einen außerwesentlichen Aktus fassen und betreiben, und denen daher auch wirklich ihre Schriften nur wie faule Zähne ausfallen, ohne daß ihre innern Lebenskräfte dabei affiziert und konsumiert werden. Ludwig Feuerbach

Antworten

S. und F. Also „Max Halbe, dessen neues Schauspiel aus dem Jahre 1912 ‚Freiheit' Ende September in München und Bremen zum ersten Mal aufgeführt werden wird, hält sich augenblicklich zur Erholung in Ziegelroths Sanatorium zu Krummhübel auf, wo sich zur Zeit auch die Tochter des ehemaligen petersburger Polizeichefs Lopuchin befindet, die einst von Azew und Genossen als Geisel entführt und in London festgehalten wurde." Das, liebe ‚Gründungsabonnenten', diese schlaue Zeitungsnotiz, beunruhigt euch. Ihr fragt, warum die Lopuchin ihrem Vater und nicht lieber Halbe seiner Kunst entführt worden sei — und ob man nicht Halbe als Geisel bis zum Durchfall seines Stückes entführen sollte. Fragts Pferd. In diesem Falle also die Zeitung, die von der Polizeichefstochter, die Berühmtheit, die sie noch hat, für den Dichter, der sie nicht mehr hat, ausleiht. Beide werden als Kuriositäten gezeigt: sie — ein Opfer ihrer Feinde; er — eins seiner Freunde.

H. U., Berlin. Möglich. Also die Mutter lud das ganze Parkett mit der Familie voll, weil „der Junge" heute zum ersten Mal auftrat. Dritter Akt, vierte Szene. Die Königin kommt hereingerauscht, acht Pagen halten die Schleppe, und der dritte links — das ist er! Sie wandeln einmal herum und ab. „Nanu", meint Onkel Eduard, „er hat ja nichts gesagt!!" Darauf die Mutter: „So is Dir der Junge immer — nie redt er einen Ton!"

E. Kurz, Dortmund. Sie haben ganz recht: man sollte es nicht glauben, daß ein so wundervolles Buch von Wilhelm Busch wie ‚Eduards Traum' so unbekannt ist. Es ist in vierzehntausend Exemplaren verbreitet, und das ist für Busch furchtbar wenig. Aber es hat eben keine Zeichnungen und ist garnicht so lustig, wie es sich gibt, sondern sehr ernst. Alle Dinge sind darin in Buschs schwerer niederdeutscher Art boshaft ein bißchen von oben herunter abgehandelt, und seine beste Zeichnung kann nicht eine lächerliche Geste des täglichen Lebens besser erfassen als die Schilderungen dieser Szenen, versehen mit einem moralischen Anhängsel aus Lebertran. „Im dritten Stock öffnet sich etwas hastig die Türe des Eßzimmers. ‚Babett', ruft eine weibliche Stimme, ‚komm mit dem Wischtuch! Mein Mann hat das Sauerkraut an die Wand geschmissen.' Ach, wie bald verläßt der Friede den häuslichen Herd, wenn er an maßgebender Stelle keine kulinarischen Kenntnisse vorfindet!" Also: lesen. Lesen!

S. G., Halle. Sie werden das noch öfter finden. Dasselbe Publikum, dem man seinen Kitsch um die Ohren schlägt, beklagt sich demgemäß bitter über den ‚negativen' Kritiker. Fragen Sie aber einmal an, wo denn eigentlich die Positiva derselben Leute sitzen, so sind es Blumenthal oder die ‚Klassiker'. Vorbehaltloses Lob ist in diesen Kreisen selten, wenn es sich um Kunst dreht. Bei ‚Puppchen' liegt die Sache wesentlich anders. Kurz: man ist im Lessingtheater Sadist und im Thaliatheater Masochist. Auf deutsch: Banause.

H. R., Potsdam. Was Sie an Hauptmann geschrieben haben, ist nicht ganz richtig. Sie müssen an den Kino nicht so große Worte verschwenden. Hier wird nichts zur „Angelegenheit des Volkes". Es ist eine Angelegenheit des Portemonnaies. Um die

Leute, die in den Kino laufen, weil Hauptmann nun auch mitmacht, ist es nicht schade, und die andern sind nicht zu retten. Jene, wenn sie Hauptmann aufrichtig bewundern, werden nie ein Kinosurrogat von ihm hinnehmen, und für die andern ist der Film ‚Atlantis' dasselbe wie ‚Dem Tode verfallen' oder ‚Der Mörderklub'. Aber damit Sie nun auch eine kleine Freude haben, ein paar Proben, wie es bei der Aufnahme des Schiffsunglücks herging: „Den Filmkapitän agierte Schauspieler Svend Kornbeck, die Heldin gab Frau Ida („Iduschka") Orloff. Als Vertreter Hauptmanns ging der Direktor der Nordisk Films Co. mit seinem Manuskript auf dem Deck auf und ab." Da haben Sie's allegorisch: als Vertreter des Dichters spaziert der Direkteur auf und ab, und das Manuskript vervollständigt die Täuschung. „Im geretteten Boot lag, wirklich ohnmächtig und halbtot vor Seekrankheit, Frau Orloff, einen Bärenfellmantel über das Spitzen-Nachtkleid geworfen, und der dreiundsechzigjährige armlose Artist Carl Unthan aus Prag zog, als das Boot heraufgehißt werden sollte, seine Schuhe aus und setzte mit den Zehen ein Taljenseil in Stand." Nicht wahr, das geht uns doch nichts mehr an? Auch Hauptmann ist ja, nachdem er sein Geld weg hatte, vom Kino abgerückt, und hat geäußert, er habe keine Beziehungen mehr zu ihm.

ER und Georg und Ich / von Panurg

Und der Reporter eines krähwinkeligen Blattes machte Mut sich
und stürzte zu Herrn Carlchen Clewing:
„Na und? Was tut sich?"

Der Herr Akteur bekreuzigt sich:
„Das wird doch tag- und täglich ärger!
So hör'n Sie denn, Herr Gabelsberger:
ER und Georg und Ich.

Das ist ein feines Holzbock-Futter.
ER und Georg — was soll ich Ihnen sagen:
Aranjuez in seinen schönsten Tagen!
Die reine Butter, die reine Butter...

Georg ist zu mir wie die beste Mutter.
Ich und Georg — da rinnen mir die Tränen!
Muß ich bei solchem Intendanten denn nich weenen?
Die reine Butter, die reine Butter...

ER und Georg und Ich, kurz: wir drei beide —
oh, daß man niemals uns ganz auseinderschneide!"

So sprach das Wieselchen zur Laute.
Der Journalist notiert' es sich.
Worauf er uns ein Interview erbaute:
ER und Georg und Ich.

Rundschau

Wiener Saisonbeginn

Im Deutschen Volkstheater: ‚Helden' von Bernard Shaw. Vor ein paar Jahren noch war das überaus lustig, geistreich, funkelnd. Heute ist der Glanz dieses Humors schon recht verblichen. Der Triumph hellsichtiger Nüchternheit über romantische Fiktionen (in den ‚Helden') erscheint uns genau so billig erfochten, wie des Sergius Sieg über die feindlichen, nicht geladenen Batterien. Denn es ist ein parodiertes, possenhaftes, ein nicht geladenes Heldentum, gegen das hier der gesunde, praktische, rechnende, immer kühle Verstand Recht behält. Und es macht uns gar keine Freude, zu sehen, wie die Komödie heroische Begriffe zerstört — nachdem sie sie vorerst gründlichst verfälscht hat. So bleibt, als Ertrag für den Zuschauer, nur das Vergnügen an den paar Treffern, die der ausgezeichneten, in sich selbst brünstig verliebten Gescheitheit Bernard Shaws glücken. Die Darstellung, auf mittlerer Höhe, entschied sich nicht klar zwischen den Stilen des Schwankes, des Charakterlustspiels und der Parodie. Herr Artur Gutmann (Sergius) blieb durchaus bei der Parodie. Er hat noch, aus frühern Milieus seiner Kunst, viel zu viel Reim und Rhythmus in allen Gliedmaßen. Frau Erika von Wagners gut eingekühltes schönes Temperament paßte vortrefflich in diese Shawsche Welt des ausgehöhlten Pathos und der sterilisierten Leidenschaften.

*

An der gleichen Bühne: ‚Geographie und Liebe', eine Komödie in drei Akten, die nicht mehr wäre, wenn sie nicht von Björnson wäre. Aber das Deutsche Volkstheater hat halt ein unbezwingliches Faible für das Vornehme, und wenn ihm Literatur aus angesehener, guter Familie in den Weg kommt, da kann es nicht Nein sagen. In ‚Geographie und Liebe' handelt es sich um die zwei Seelen in des Mannes Brust: die eine, die ihn zu seiner erkorenen Arbeit, die andre, die ihn zu seiner erkorenen Gefährtin zieht. Der ewige, an Komik wie an Tragik gleich fruchtbare Gegensatz: Weib und Welt. Ibsen hat diesem Thema seine schwersten dramatischen Erörterungen gewidmet (nur steht bei ihm statt: Arbeit determinierter: Kunst). Bei Björnson ist ein Spiel für die reifere Jugend (von 1880) daraus geworden, an dem das Beste der pretiöse, drollig unumwundene Titel ist. Als Held fungiert ein Gelehrter von jener stachelhaarigen Güte, wie sie in bessern Komödien seit langem nicht mehr getragen wird. Wie er seiner Gattin Licht und Luft des ehelichen Heims mit Landkarten verhängt, sie aus dem Hause treibt, dann nach ihr schmachtet und

sie schließlich, mit Hilfe eines altklugen Töchterchens, wieder gewinnt, das muß schon seinerzeit sehr langweilig und witzlos gewesen sein, damals, als die Großmutter den Großvater stehen ließ. Herr Schreiber spielt den gutmütigen Tyrannen mit aller warmherzigen, polternden Verdrießlichkeit eines beseelten Lustspielonkels. Fräulein Hochwald ist sein Kindchen. Die kleine Dame zirpte ihre Niaiserien recht munter. Ob sie Begabung fürs Zarte, Schmächtige hat oder nur eine schmächtige Begabung bleibt noch unentschieden. Herr Fürth, als ruppiger Professor, charakterisierte wie immer sehr scharf und wirkungsvoll. In solchen Rollen macht er Zauberkunststücke: er holt viel mehr aus ihnen heraus, als in ihnen ist. (Doch sag' ich nicht, daß dies von Vortheil sei.) Frau Glöckners ostpreußische, stülpnasige Dienstmagd erheiterte durch eine Komik, deren anspruchsvolle Diskretion gewiß von niemand übersehen wurde. Bleibt die Rätselfrage, warum eigentlich das Deutsche Volkstheater an diesen ehrwürdigen, literarischen Kinderkatsch Zeit, Mühe und Willen zum Talent verschwendet hat. Wer solche Kost wählt, setzt sich in den Verdacht der Zahnlosigkeit. Und — wenn der Geschmack des Deutschen Volkstheaters schon Recht behalten soll — ist denn die Armut und Weichheit der dramatischen Produktion von heute nicht groß genug, als daß ein gemütvolles Theater es nötig hätte, die Armut von vorgestern zu bemühen?

Alfred Polgar

Tagebuch

Palmström der Vermehrte

Daß Morgensterns ‚Galgenlieder' in achter und sein ‚Palmström' nun in sechster Auflage vorliegen, freut einen doch. Denn das heißt immerhin, daß es in Deutschland zwanzigtausend Leute gibt — Käufer und Leser — die an derlei Dingen Vergnügen empfinden. Woran?

Sicher nicht nur an der unheimlichen Kunst, so Kompliziertes in fabelhafte Verse zu fassen. Denn das gehört ja doch dazu: es genügt nicht, solche Ideen einmal in einer närrischen Stunde zu haben — dazu gehört nun noch die andre ruhige, seriöse Stunde, den Rauch in Klumpen zu ballen. Krischan kanns.

Und ist es denn nun wirklich nur Rauch? Nebel? Wolken?

Es ist viel, viel mehr. Mir scheint, abgesehen von den sprachlichen Witzen, von der großen technischen Fähigkeit, Sinnloses in Goetheschem Ton vorzutragen, eine Art Aufhebung der Kausalität das Beste an den Bändchen zu sein. Das ist ein schmerzliches Ding: wir wissen doch alle, daß wir darunter stehen, daß nun mal leider ein Federhalter nicht in der Luft hängen bleibt, sondern zu Boden fällt, fallen muß, mag ihn Napoleon oder Bethmann Hollweg loslassen. Vor der Kausalität sind wir alle gleich. Wir wollen aber nicht gleich sein. Nichts ist uns verhaßter, als eingereiht zu werden, nichts widerlicher als der Zustand, das äußere Gebahren, woran der Bürger

sehen kann, was wir vorhaben. (Daher unsre Scheu vorm Reisegepäck auf der Straße. „Aha, der verreist auch!") Aber wir können nicht los.

Und deswegen lassen wir uns von den ganz großen Excentrics vortäuschen, wir könnten los. Sie heben scheinbar die Kausalität auf: sie zeigen, daß es einen Kausalzusammenhang nicht gebe. Und wir glauben ja so gern.

So ist Morgenstern. Die schöne Sinnlosigkeit! Da ist eine Geschichte in der neuen vermehrten Auflage, die heißt ‚Die Mausefalle' und fängt so an: „Palmström hat nicht Speck im Haus, Dahingegen eine Maus."

Abgesehen von dem herrlichen „Dahingegen" — diese Geschichte scheint mir das darzutun, was ich eben auseinandersetzte. „Korf, bewegt von seinem Jammer Baut ihm eine Gitterkammer." Aber nicht etwa eine Mausefalle im realen Sinn. In Korfs Gebäude muß sich Palmström hineinsetzen — des Nachts — und muß geigen. Und als er so konzertiert — richtig: fällt die Maus auf ihn herein. Da sitzen nun beide in der geschlossenen Falle. Wenn das Gedicht hier aufhörte: dieses Schweigen von Mensch und Tier in der Nacht hat etwas so Erschütterndes, daß man kaum noch lachen kann. Aber nein: römisch II. Korf lädt sie alle drei — die Falle, Palmström und die Maus — auf einen Möbelwagen und fährt sie in den Wald. Hier wird ausgeladen: „Erst spaziert die Maus heraus Und dann Palmström, nach der Maus." Die Maus? Nun, sie genießt die Freiheit. Palmström aber fährt glücklich heim.

Dieser Aufwand, der hier vertan wird, sei gesegnet. Denn wer ihn zu vertun hat, ist besser daran als der Arme.

Dies und ‚Die Zeit' scheinen mir die besten der hinzugekommenen Gedichte. Die Zeit, die, beobachtet man sie, langsam daherschleicht, kaum aber fühlt sie sich unbelauscht, so tobt sie davon, geht durch. Ein Menschenblick und — „Unschuldig lächelnd macht sie wieder Die zierlichsten Sekundenpas."

Aber da sehe ich noch die ‚Lämmerwolke' und den ‚Folianten' und ‚Unverbürgtes Gerücht' und muß doch sagen, daß jedes das beste ist.

Die tausend Blumentöpfe

Und zwar Isidor Blumentöpfe, die in den tausend Aufführungen des Einakters ‚Endlich allein' von Donat Herrnfeld gespielt wurden. Tausend Mal! In langer Zeit; aber wir sind diese Aufführungsziffern sonst nur von weinenden Millionärstöchtern in Operetten gewohnt. Tausend Mal..

Davon war ich, wenn auch nicht neunhundert Mal, so doch recht oft dabei — und immer wieder. Ja, sie sinds die dunkeln Brüder, dort, in ihres Alters Kraft. Immer wieder.

Es fehlt nicht an Leuten, die die Herrnfelds für ekelhaft aestimieren. Ich glaube, hier liegt eine Abstoßung wahlverwandter Elemente vor. Wenig-

stens habe ich schon oft gefunden, daß die Verächter dieser Typen sich häufig genug im Ernst so benahmen, wie jene im Spaß. Derselbe gequetschte Ton in der Wut, dasselbe Röcheln, dieselben Ekstasen — nur im Ernst.

Der Witz dieser Posse hat sich in Jahrzehnten kristallisiert: jedes Wort ein Schlager. Wie schön, wenn die Brüder einmal eine Aufführung veranstalten wollten, wo dann statt dieser kitschigen Sezessionskulissen eine Hoteleinrichtung im Stil der neunziger Jahre fungierte und die Damen in Puffärmeln und braunen abstehenden Gewändern erschienen. Das wäre ein Hauptspaß.

Aber auch jetzt noch verläßt man mit wehem Leib seinen Platz. Der Hausknecht — er heißt Franz und nährt sich von Vokalen — malt auf die Stiefelsohlen die Zimmernummern, die er nicht schreiben kann, sondern sorgsam abzeichnet. Das könnte einem Possenfabrikanten schließlich auch einfallen. Aber wie der Schriftgelehrte vor dem Zimmer 11 steht und mit einer Sicherheit, Freude und hochnäsigen Gleichgültigkeit zwei grade Striche auf dem Stiefel anbringt: das ist doch schon mehr ein Symbol. Ach, und es fallen wieder Worte! Am schönsten da, wo auf jeden Sinn zu Gunsten eines Rhythmusses verzichtet wird — des Rhythmusses einer Fuge, in der Thema auf Thema gesetzmäßig wiederkehrt.

„Was sagn Sie zu den Hittchen?! Meinen Bruder is er ze klein — mir is er auch ze klein ..." Das kommt wieder — man fühlt schon, wenn das Thema: „Blumentopf mit o — man kann es auch mit e schreiben, aber dann ist es falsch ..." erklingen muß.

Und der süße Frnz—! Erinnert er sich nicht zu den ungelegensten Zeiten an Dinge, die jeder andre schon längst vergessen hätte? Einer verspricht ihm einen Strohhut zu Weihnachten. Er nimmt es hin — kein Wort. Aber später, ganz am Schluß, wenn beinahe alles vorbei ist: „Strohhutt zu Weihnachtten ... Du Lummpp, do!" Und beklagt sich bitter, einer wolle ihm den linken Fuß ausreißen, wenn es um das Leben Blumentopfs geht, also um wichtigere Dinge ...

Ich glaube, das ist eine richtige Groteske. Und man soll sie nicht versäumen — denn daran sind wir doch arm: an schönen Sinnlosigkeiten, die die auf uns lastende Kausalität wenigstens für eine halbe Stunde aufheben.

Peter Panter

Aus Menschenliebe

Was für Gedichte einer Zeitschrift zugehen:

Liebe

Weib komm her und laß dich küssen,
Laß uns still das Glück genießen.
Laß uns, Brust an Brust gelegen
Träumen von dem Erdenleben.

Weib komm her und laß dich küssen,
Laß uns Wonne nur genießen.

Laß uns selig schlürfen Liebe,
Die erwecket höh're Triebe.
O, des Lebens stilles Wandeln
Kann in Lieb nur freundlich handeln.
Kann die Liebe edler rühren —
Liebe wird zum Glück uns führen.

Weib komm her und laß dich küssen,
Sei nicht angstvoll im Genießen. —
Laß in Träumen dieses Leben
Brust an Brust die Lieb uns geben.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Peter Egge: Die Geige, Vieraktiges Schspl. Oesterheld & Co.

Emile Fabre: Die Spießbürger, Dreiaktige Komödie.

Otto Erich Kiesel: Zöschen, Dreiaktiger Schwank. Erich Reiß.

Julian Landau: Von Ihr und Ihm und Anderen, Vieraktige Komödie. Comoedia.

Henri Nathansen: Die Affaire, Ein bureaukratisches Lustspiel in vier Akten.

Rudolf Strauß: Eskompte, Satirische Komödie.

Gabriel Trarieux: Das neue Zion, Drama.

Annahmen

Ralph Benatzky: Der lachende Dreibund, Dreiaktige Operette, Text von Leopold Jacobson. Berlin, Th. a. Nollendorfpl. Drei-Masken.

Arnold Bennett: Der große Künstler, Lstspl. Berlin, Deutsches Th.; Wien, Neues Stadtth.

Alexander Brody: Lisa Timar, Dreiaktiges Schspl. Berlin, Deutsches Th.

Gustave Flaubert: Der Kandidat, Lstspl., übersetzt und bearbeitet von Carl Sternheim. Berlin, Deutsches Th.

Magnus Haase: Politiker, Dreiaktiges Lstspl. Oldesloe, Kurth.

Gaston Latouche: Der Herzensbrecher, Operette, Text von Karl Lindau. Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Rainer Maria Rilke: Das tägliche Leben, Drama. Berlin, Kleines Th.

Hermann Sudermann: Die Lobgesänge des Claudian, Fünfaktiges Drama. Hamburg, Deutsches Schsplhs. VDB.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

30. 8. Fritz Ernst: Enghien, Eine Episode aus dem Leben Bonapartes. Breslau, Naturtheater der Jahrhundertausstellung.

1. 9. Ernst Bertram und Karl Traut: Das ledige Regiment, Dreiaktiges Lstspl. Nürnberg, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Delorde und Carré: Das Kamel, Dreiaktiger Schwank. Wien, Josefstädter Th.

3) in fremden Sprachen

Bernard Shaw: Androclus und der Löwe, Travestie. London, St. James Theatre.

Jubiläen

Der lebende Leichnam: 100, Deutsches Th.

Neue Bücher

Max Herrmann: Porträte des Provinztheaters. Wilmersdorf, A. R. Meyer.

Dramen

Michael Gruſemann: Konſtantin Léwaerſe, Dreiaktiges Drama. Charlottenburg, Theſpis-Verlag. 78 S.

Zeitungen und Zeitſchriften

Franz Blei: Ueber den Schauſpieler. Neue Rundſchau XXIV 9.

Ejnar Forchhammer: Der einheitliche Wagnertext. Der neue Weg XLII 35.

W. Fred: Hermann Bahr. Zeit im Bild XI 29.

Georg Hartmann: Zur Inſzenierung des Parſifal. Szene III 1/2.

Herbert Hirſchberg: Bühnenkunſt in Bulgarien. B. B. C. 415.

Georg Hirſchfeld: Otto Brahm. Lit. Echo XV 23.

Perſonalia

Engagements

Berlin (Reſidenzth.): Heinz Gordon (Dramaturg, Oberregiſſeur und Stellvertretender Direktor).

Hamburg (Neue Oper): Erwin York Allwers.

Wien (Deutſches Volksth.): Frieda Chriſtopherſen.

— (Neue Wiener Bühne): Hilde Coſte, Salome Steuermann vom berliner Deutſchen Th.

— (Volksbühne): Nelly Irber.

Nachrichten

Die Deutſche Verlagsanſtalt (vormals Eduard Hallberger) hat ihrer Zweigniederlaſſung in Berlin, SW 11, Königgrätzerſtraße 99, eine Abteilung für den Vertrieb dramatiſcher Werke angegliedert.

Die Preſſe

1. Voſſiſche Zeitung 2. Morgenpoſt 3. Börſencourier 4. Lokalanzeiger 5. Tageblatt.

I. Frank Wedekind: Franziska, Ein modernes Myſterium in fünf Akten. Kammerſpiele.

1. Das Ganze bleibt gleich unverſtändlich für Weiſe und für Toren.

2. Es fehlt dieſem Myſterium der Sinnenluſt vor allem am Sinnlichen, in jeder Hinſicht. Dennoch fühlt jeder: hier iſt ein großartiges Ringen, ernſter Betrachtung wert.

3. Der Hauptgeſtalt wie dem ganzen Stück fehlt die bezwingende Stärke, fehlt Natur, ſowie ihm trotz allen geiſtreichen Wörtchen der Geiſt fehlt.

4. Alle geiſtvollen Einfälle und treffend ſarkaſtiſchen Bemerkungen vermögen mit dem völlig unkünſtleriſchen Eindruck des Ganzen nicht auszuſöhnen.

5. Man wird ſich mehr oder minder hübſche Einzelheiten herausholen, man wird die Keckheit des Wurfes entweder bewundern oder anfechten, aber es wird ſich erſt allmählich herausſtellen, ob dieſe Dichtung etwas der Welt, die ſich in ihr ſpiegeln ſoll, werden kann.

*

II. Otto Schwartz und Karl Mathern: 777:10, Turfſchwank in drei Akten. Luſtſpielhaus.

1. Die Kritik hat keinen Beruf, dieſes beſcheidene Vergnügen von völliger literariſcher Anſpruchsloſigkeit zu ſtören.

2. Den Autoren dieſes Schwanks gönne ich 777 Wiederholungen.

3. Trotz der und jener Bedenken: das Publikum amüſierte ſich.

4. Die eigentliche Handlung iſt klein und unbedeutend, aber der Aufputz und das Beiwerk verraten ſicheres Empfinden für Bühnenwirkſamkeit.

5. Man lacht, und das iſt ja am Ende der Zweck der ganzen Uebung.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuſkripte werden nicht zurückgeſchickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobſohn, Charlottenburg, Dernburgſtraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobſohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowſtraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 18. September 1913 Nummer 38

Der Dichter und das Theater

von Emil Lind

Vor fünfundzwanzig Jahren wars. Der Kreuzzug begann, der Kreuzzug gegen das hohle Pathos, gegen das Nichts-als-Komödie-spielen auf dem Theater, gegen die tönende Phrase in der Literatur. Hiebe sausten. Die ‚Macher', die Routiniers krochen unter; doch auch manchen Empfinder trafen sie, der sich, vom Klang verführt, vom Sinn zu weit entfernte. Die historischen Spektakelstücke verschwanden, wie die leere Historienmalerei. Die schöne Pose auf der Bühne kam ab, die Genrebildchen wurden nicht mehr als Selbstzweck benutzt, blindloderndes Temperament, Ton, Klang wurden sekundär; und wie in der ganzen Zeit, in allen Kunst- und Lebensphasen, wurden Natur und Psychologie primär. Dabei fiel leider auch das Gute der frühern Epoche: der große Zug der nachklassischen Zeit, dem die Hervorragenden auch ihre Persönlichkeit geliehen. Die meisten hatten allerdings die leere Form mit Phrase gefüllt. Epigonentum.

Und die Kreuzritter siegten. Aber es liegt im Wesen des Sieges, daß die durch ihn geschaffenen Werte eine Ueberwertung erfahren. Und so geschah, was zu erwarten war. Man verfiel ins andre Extrem. Die Wohltat wurde Plage. Das Theater wurde der Literatur ausgeliefert, so wie früher der hohlen Pose. Dies schadete nichts, solange Poeten schufen. Die füllten die neugefundene Form mit individuellem Leben (wenn es auch manchmal mehr nach Laboratorium schmeckte, als nach triebkräftigem Samen), mit innern Ekstasen. Ließen uns empfinden, daß die Tragik eines Fuhrmannschicksals so erschüttern kann, wie eines großen Feldherrn. Stellten den Menschen zur Tat, nicht wie früher die Welt zur Tat. Zeigten uns die subjektive Größe ihrer Helden, im Gegensatz zur objektiven Größe der klassischen Helden. Negierten die Romantik durch haarscharfe Dialektik und blieben in ihrem

tiefsten Innern doch Romantiker, wunde, heiße Träumer — in wasserdichten Gummimänteln. Doch auch hier kamen die ‚Mitnehmer'. Und sie nahmen die leere Form, stellten ein paar Photographien, Zeitungsartikel oder karikaturistische Verzerrungen hinein; und da ihrer natürlich mehr waren als die Begnadeten, deren Produktionskraft leider bald nachließ, wurden als Quelle und Beurteilungsmaßstab der ganzen Bewegung sie gewertet.

Im Reich des Theaters ging es nicht besser. Auch hier hieß es: vom Klang zum Sinn. Aber auch hier übertyrannte man den Tyrannen. Man fing an, einerseits in der spröden harten, innerlichen Einseitigkeit künstlerischer Naturen das Heil zu erblicken (und geriet so hart an den Dilettantismus), andrerseits eine Fülle von Defekten als Natürlichkeit — vollendete Technik und Stil aber als inferiore Rückständigkeit zu betrachten. Man verbannte Blut und Farbe von der Bühne und gab teils Nerven und Arterien statt der Empfindungen, teils Stimmungen statt der Eindrücke. Man bedachte nicht, daß dies in letzter Linie zur Negation des Theaters führen müsse, daß solche spirituellen Ausgeburten die Forderung der Schaubühne, zu allen Sinnen zu sprechen, nie erfüllen können. Vielseitige, verwandlungsfähige Individualitäten stigmatisierte man als ‚Gaukler' und ‚Komödianten', oder man brachte sie auf eine bestimmte Formel und ließ sie darin erstarren. Man kam also von der tönenden zur nüchternen Einseitigkeit oder zu einer Hypertrophie der Stimmungen, Gedanken und Gefühle.

Aber da zeigte sich die ungeheure innere Kraft des Theaters, die ewige Lust am Schein. Aus sich selbst heraus begann abermals eine Regeneration, abermals standen Apostel auf mit der neuen Lehre: Gebt dem Theater, was des Theaters, der Literatur, was der Literatur ist. Vereint das neue Gute mit dem alten Guten, Literatur und blutvolles Theaterleben, Wahrheit und Schwung, Temperament und Geschmack, gleich weit entfernt vom hohlen Pathos wie vom nüchternen oder undisziplinierten Büchertum. Gebt Theaterstücke, und diese als Theaterstücke, wie es die großen Dichter aller Zeiten wollten, von Sophokles über Shakespeare zu Ibsen. Und wie von selbst stellte sich da auch der Ruf nach dem großen Zug ein, nach einem neuen Stil oder richtiger: nach einer neuen Stilart.

Unter denen, die diese Forderung aufstellten, nahm Ernst Schur, der leider nicht mehr lebt, einen hervorragenden Platz ein. Er hat in seinem Buch ‚Der Dichter und das Theater' ein Vademecum gegeben, das der im oder fürs Theater Schaffende wirklich bei sich tragen sollte. Schur geht von der Reform

in Kunst, Kunstgewerbe, Raumkunst und Architektur aus und untersucht das Verhältnis des Dramendichters zu dem neuen Geist in diesen Künsten. Er fordert, daß beide eine bewußte Verbindung eingehen, daß nicht erst der Regisseur, sondern schon der Dichter, der fürs Theater schreibt, die Szene und deren zweckmäßige, der neuen Kultur angepaßte Gestaltung sieht und in sein Schaffen einbezieht. So wie in der Raumkunst muß, was sonst fremde Handwerkerhände schufen, vom Künstler bedacht werden, der aus der Vielheit eine Einheit schafft. Die formalen Prinzipien, die in der Kunst auf den Sinn und die Zweckmäßigkeit gehen, müssen herausgeholt werden. Der Dramendichter muß die Gesetze des Organismus Bühne ausspüren und ihnen gehorchen, oder neue vorschreiben, aber er muß sich klar werden, denn: Form ist Klarheit.

Diese Gesetze fordern Begrenzungen, Beschränkungen. Das aber ist die Grundbedingung für den Stil. Stil ist die Fähigkeit eines Werkes, seinem Inhalt eine Form zu prägen. Das Theater ist, was oft vergessen wird, eine Institution für Massenwirkung. Der Dramendichter muß in jedem Moment wissen, wie er durch den Schauspieler wirkt. Dann bekommt das Drama den großen fortreißenden Rhythmus des Theaters. (Den individuellen Rhythmus jedes Werks herauszufühlen und es darnach zu gestalten, ist Sache des Regisseurs.)

Die Architektonik des dramatischen Schaffens teilt Schur in eine innere und eine äußere. Diese ist im Raum gegeben, jene liegt im Verhältnis des Einzelwillens (des Dichters) zum Gesamtwillen (des Publikums). So ist er stets bestrebt, eine Brücke zwischen den beiden Polen Kunst und Masse herzustellen, und vergißt dabei nur, daß sich zunächst jede Art Kunst (man braucht dabei gar nicht an die Spezies der art pour l'art zu denken) an eine Minorität wendet. Vom ‚Volk' wird ein Kunstwerk erst erkannt, wenn es Konsumartikel geworden ist. Ich glaube, Schur täuscht sich über die Aufnahmefähigkeit der Menge, wenn er den Massenbesuch des Kinos, des Varietés und des Zirkus dem Sinn des Volkes für Rhythmus, Ausdruck, Groteske zuschreibt — es ist wohl mehr Indolenz, Gedankenfaulheit, Schaulust, das Gefühl, im Ganzen mitzutun, mitten drin zu sitzen. Aber jedenfalls ist es ein Fehler unsrer Dramendichter, durch Exklusivität, durch Verachtung der psychischen Bedürfnisse des Volkes es noch weiter zu entfernen.

Auch für den Schauspieler fordert Schur den großen Zug, die große Form, zugleich aber die feine Differenzierung der Mittel, denn in der Differenzierung liegt der Wert der modernen Kultur. Es ist daher ein Widerspruch Schurs, wenn er

andrerseits den Schauspielern japanische Masken wünscht, dami das Kleinlich-Individuelle verschwindet, also einer großzügige Typisierung das Wort redet. Gewiß: Schauspielkunst ist Sin nenkunst, der Schauspieler hat wie der Dichter die eigene akustischen und optischen Gesetze der Bühne zu beobachten, e hat zur Realität, zur Plastik zu streben, aber doch mit Hilfe de Psychologie, die dem Leben „in alle Verzweigtheiten spüren nachgeht".

Ist vieles von dem, was Schur sagt, auch nicht neu, so ist e doch wertvoll in unsrer Uebergangszeit, wo das Bühnendram zwischen Spekulation, Snobismus und mißverstandenem Lyris mus hin- und herpendelt. Schurs Stimme sollte noch aus der Grabe gehört werden als des Vertreters einer Kultur, die der Begriff geprägt hat von der Schönheit der Notwendigkeit. Sein Aesthetik warnt vor einer Entartung, damit nicht die Bühne da Grab des Theaters werde.

Totengräberlied / von Otto Falckenberg

Nun grab ich mein Grab,
Weil ich Keinen mehr hab,
Der mir mag helfen graben.
Der Spaten klirrt hell:
Ist mein letzter Gesell,
Soll auch nun sein Urlaub haben.

Schon dämmert die Nacht. —
Der weint und der lacht,
Der hält ein Mädchen in Armen.
Sind Freuden ohn Zahl,
Ist die Welt doch voll Qual,
Hat Keiner mit Keinem Erbarmen.

Und Worte, die sind
Herbstblätter im Wind,
Verweht, noch eh sie gesprochen;
Laß ab von der Treu,
Sie trägt dir nur Reu,
Vor Abend schon ist sie gebrochen!

Seis drum getan! —
Ging mancher voran,
Den ich hier legte schlafen.
Der Zeiger hält,
Gut Nacht, du Welt!
Mein Schifflein lenkt zum Hafen.

Schwanenweiß

Ein Werk von Strindberg, das unsre Hofbühne aufführt, und das sogar der fanatische Uebersetzer Schering eine „weniger bedeutende Arbeit" nennt . . . Aber ganz so schlimm kommt es dann doch nicht. Man denkt an den ‚Blauen Vogel', weil Strindberg selber für seine Traumdichtung den Einfluß von Maeterlinck zugegeben hat — und ‚Schwanenweiß' wird schön durch alles, was es von jenem Märchenspiel unterscheidet. Hier ist nichts von bläßlicher Allegorik; es sei denn in Nebenmomenten. Man sieht, wie zwei blutjunge Menschen durch ihre gläubige Liebe das Leben und den Tod besiegen. Was sie tun, spricht zuerst für sich und zuzweit für die ‚Macht der Liebe' — nicht, daß das Evangelium der Liebe gepredigt und ein Beispiel dazu geliefert wird. Den Tieren, Pflanzen und Elementen sind Rollen zugewiesen, deren Märchenhaftigkeit ihre Grenzen hat. Da der große Realist sich offenbar nicht zutraut, ihnen das verborgene Seelchen aus dem faßbaren oder unfaßbaren Leibe holen zu können, so läßt er sie nur da sein, nicht reden. Lieber eine geringe als eine erkünstelte Zauberweltlichkeit. Kaum, daß, nach guter alter Märchensitte, ein Horn mit der Eigenschaft begabt ist, seinem Besitzer in höchster Gefahr Hülfe herbeizuschaffen. Sonst? Von einem Gärtner etwa, den Schwanenweiß für blau, ihr Prinz für grün erklärt, stellt sich heraus, daß diese Doppelfarbigkeit durchaus keine Hexerei, sondern ein Manöver des Mannes war, der als Vertreter des Dichters seine Freude dran hatte, das Liebespaar zu der ersten Strindbergschen Eheszene aufzureizen. So übersichtlich und begründet wirbelt es in diesem Wunderland. Alles hat seine Richtigkeit — aber vielleicht gerade deshalb, da sichs ja um eine ‚Traumdichtung' handelt, seine Unrichtigkeit? Doch nicht. Wenn das Maß der Dinge der Mensch ist, so ist Maß und Mitte dieser dramatischen Dinge: Schwanenweiß mit ihrem Prinzen. Sie sind Kinder, in Tag und Traum. Sie fühlen wie Kinder, sie reden wie Kinder, sie handeln wie Kinder. Das ist die dichterische Schönheit des Werkes. Seine dramatische Bewegung erhält es davon, daß die Kinder vor unsern Augen erwachen und erwachsen.

Warum ist trotzdem die Wirkung schwach? Was fehlt, ist nicht laut genug zu loben; aber was da ist, hat schließlich

doch zu wenig Schlagkraft. Das wird verständlich. Strindberg sieht ein Mal die Welt rosenrot. Weil er eine Frau liebt und sich von ihr wiedergeliebt glaubt, erscheint ihm ‚die' Frau plötzlich nicht mehr als Satan. Er will sein ganzes Heimweh nach der Naivität, nach Güte, Einfachheit und Reinheit in ein Mädchenbildnis legen. Er will zeigen, was die Liebe vermag, selbst über ihn vermag. Eins vermag sie jedenfalls nicht: stahlharte Dichtungen aus ihm herauszuhämmern, wie sie ihm in seinen kummervollen Zeiten entstehen. Sein riesenhaftes Unglück gestaltet er. Aus unartikuliertem Qualgestöhn und Haßgefauch und Wutgebrüll werden Totentänze von einer überschauernden Prägnanz des Rhythmus, aus Dissonanzen des Lebens Harmonien der Kunst. Der Daseinsstümper flüchtet in die Seligkeit, mit nichts als seinen armen Händen eine Ebenmäßigkeit für die Jahrhunderte zu formen. Der Bräutigam Strindberg dagegen, der besonnte, hat keine Zeit und keinen Trieb zur Arbeit in seinem eigenen Sinne. Er schwätzt sich sein kleines Glück wie närrisch von der Leber herunter — das ist fast alles. O wüßt' er doch den Weg zurück, den lieben Weg zum Kinderland! Er sucht ihn, er geht ihn. Manchmal beschattet ihn zwar die Erinnerung an den pechschwarzen Höllenpfuhl seiner Mannesjahre und dessen tückische, stachelbewehrte, raubtierische Bewohnerinnen. Aber er rettet sich und sie immer wieder schnell zu Rosenbäumen, Pfauen, Harfen, Misteln, Puppen, weißen Tauben und goldenen Wolken. Gut, daß er das als Mensch wenigstens einmal gehabt hat. Der Tote gilt uns nur noch als Künstler. Wir schmachten nach seinen Bitternissen.

Die wir freilich nicht im Königlichen Schauspielhaus zu finden gedenken. Näher als bis zu ‚Schwanenweiß' darf es sich kaum an Strindberg herantrauen; und das ist von Wieselchen und dem Austauschleutnant her immerhin eine tüchtige Strecke. Hoffentlich wird sie nie wieder völlig zurückgeschritten. Aber was nützt alle Aufbesserung des Repertoires, wenn man eine Traumdichtung nicht minder gewichtig über die Bretter trampeln läßt als die ‚Bluthochzeit'! Strindberg ist hier behaglich, gewiß, aber immer graziös; er ist hier nicht Nerv genug, aber er ist erst recht kein Fett. Da war es schon falsch, die ganze große Bühne auszunutzen. Bis ein Zug von einer Seite zur andern, bis gespensternde Mütter eine lange Treppe

hinunter- und hinaufgelangten, war mehr Zeit verbraucht, als der Zuhörer an ein untiefsinniges Kinderspiel für die Weihnachtsferien, und gar an seine Gesprächspausen, wenden will und muß. Dazu kam eine stimmungmordende Fehlbesetzung: die rundliche, bürgerliche, gutartige Butze als böses Prinzip, als peitschenschwingende Stiefmutter. Das war lächerlich und war unnötig, denn den Schlußmoment der Gerührtheit hätte die härtere Poppe auch getroffen. Die andern standen ledern und mit Goldschnitt herum und hatten, wie ihr Regisseur, vergessen, daß ein Märchen nicht ‚märchenhaft' gespielt werden darf. Herr Clewing, allen weit voraus an Vielverwendbarkeit, sang tremolierend, kalt und siegessicher einen Zuckerknaben. Die Einzige, die nichts als ein Mensch sein wollte und eben dadurch märchenhaft erschien: Helene Thimig. Aber das Hoftheater soll nicht glauben, daß es die stärkste Schauspielerin, die es sich seit fünfundzwanzig Jahren entdeckt hat, genügend beschäftigt, wenn es ihr ‚Titelrollen' gibt. Es kommt für ihre Zukunft darauf an, daß es Aufgaben sind, schwere, tiefe und reiche Aufgaben — nicht Puppenmütterchen und Märchenprinzenliebchen, die ein Talent von diesem Rang sich aus dem Aermel schüttelt.

Varieté zweier Welten / von Robert Müller

Das Varieté ist das launischeste und zugleich graziöseste Geschöpf unsrer Zivilisation: seine Elastizität gegenüber Ort, Zeit und Bevölkerung ist unbegrenzt, die reine Möglichkeit ist seine Domäne und die Ueberwindung seiner jeweiligen Form sein konservativstes Gesetz. Während ein Theater dann ein gutes Theater ist, wenn es Rasse hat, das heißt: ganz auf den Lebensstil und die Haltung des Kulturzentrums eingestellt ist, dem es als künstlerischer Spiegel dient, gilt vom Varieté jene paradoxe Wertung, die ihm dann die rassigste Wirkung zuerkennt, wenn es unbekümmert um seine Umgebung sich international austobt.

Die Technik des amerikanischen Varietés ist denn auch dieselbe wie die Technik des europäischen; der Apparat ist wohl etwas größer, die Reklame besser, das heißt: kostbarer und rücksichtsloser. Das Programm wiederum ist das komplete, also auch kaum überbietbar. Aber in Einem sticht das transatlantische Varieté eben doch vom europäischen ab, und dies Eine ist die

Stellung, die es in der Großstadt der Republik einnimmt. Die gesellschaftliche Minderbewertung des Theaters und seiner Vertreter liegt nun schon ein gutes Stück Zeit zurück.

Theater und Varieté kamen vom selben Ahn wohl her. Noch zur Zeit der engelländischen Komödianten in Deutschland lebten sie von einander ungeschieden in der Form der damaligen wandernden Volksbühne. Da war die weise Person und die törichte Person, und diese hatte schon damals Purzelbäume zu schlagen und störend einzugreifen, sich und die Welt auf den Kopf zu stellen und die Dinge so paradox einzurenken, daß man am Ende nicht wußte, wer nun der Weise, und wer der Törichte war. Später kam dann die geschickte Person hinzu, sie hatte gleichsam Weisheit, ja Geist mit dem Körper, sie überwuchs denn auch die beiden andern riesengroß und wurde: der Artist. Er reiste um in aller Welt und nahm Nahrung auf aus aller Herren Ländern. Afrika und Asien, alte Kulturen, die ihren Artisten hatten und im Kult für seine Kunst Verwendung fanden, wie die Inder, gaben ihm reichlich Ideen zu seiner Entwicklung. Die weise und die törichte Person gingen mit ihm und entwickelten, abwechselnd mit ihm das Programm bestreitend, eine eigene dramatische Kleinkunst des Monologs oder des lyrischen Vortrags. Und so kommt es, daß heute oft der Viertelstunden-Vorstellung eines Coupletsängers oder eines Sprechers eine größere dramatische Kraft innewohnt als einem langen Drama. Das Leben ist hier zwischen einem Salto mortale und einem Traumtanz wahrscheinlicher; im Theater schneidet es vorn und hinten ab. Das Theater ist ja diese entwickelte Urzelle der weisen und der törichten Person ohne die geschickte. Die weise und die törichte Person sind fortgewachsen. Die weise soll jetzt meistens der Schriftsteller selbst sein; die törichte Person aber hat sich parthenogenetisch in ein Rudel zerspalten, das die Bühne besiedelt. Die geschickte Person hat es allein noch zu einer Art Heroentum gebracht: wir glauben ihr ihre Muskeln, ihren Faltenwurf, ihren Scheinwerfer, ihr Tanzbein; wir glauben ihr ihren Humor, ihr Gedächtnis, ihre Schnelligkeit; kurz, wir glauben an ihre Ueberlegenheit, ihren Kothurn; und wir gehen überwältigt und voll Ehrgeiz fort und versuchen daheim an der Wand, ob wir nicht doch auch wenigstens auf den Händen stehen, oder ein ander Mal, ob wir nicht doch auch so tadellos quer über die Straße gehen können. Das Varieté, als eine physiologische Anstalt betrachtet.

In dieser Auffassung wurzelt ungefähr die Stellung des amerikanischen Varietés. Was der europäische Intellektuelle bewußt und mit eigener Autorisation erlebt, die Zersetzung

der großtheatralischen Instinkte: das ist in Amerika ein unbewußter Prozeß. Das Drama als solches ist und war stets unwichtig; wichtig dagegen war die physische Vollendung des Akteurs. Die dramatische Produktion in Amerika ist denn auch ein wahrhaftiger Betrieb. Ein Manager mit Geld mietet eines der vorhandenen Lokale — und ihrer sind in New York, zum Beispiel, ungefähr soviel, wie Kinos in Berlin — und ein bekannter und beliebter Autor schreibt auf Bestellung ein Stück nach Schema F. Der Grundgedanke ist vollständig nebensächlich; wichtig ist allein, daß eine große Szene darin sei für Mister X oder für die berühmte Miß Y. Der Schauspieler muß a fine boy oder a nice fellow, ein famoses Haus, sein; das heißt: er muß „tip top" dastehen, seinen Körper bis zur Exzentrik in der Herrschaft haben und dem Bürger verständlich sein. Der grübelnde analytische Schauspieler der europäischen Schule, der selbst an der letzten Schmiere zu finden ist, liegt nicht im amerikanischen Wesen. Der Schauspieler hat ein smarter Athlet zu sein.

Das Varieté nun ist nicht das Theater des Geistes, sondern jenes des Körpers und der Sinne. Im Varieté ist eben der ‚springende' Punkt der springende Punkt: der Nachdruck ruht auf den Wadenmuskeln, und das dekorative Verweilen des Körpers nach dem Sprunge stellt die künstlerische Behandlung des eingeborenen Materials einer Varieté-Demonstration dar. Unsre künstlerische Genugtuung gilt dem Verweilen in einem physisch fruchtbaren Augenblick des Lebens, wie er im Theater einem psychischen gegolten hat. Noch ein Flohtheater springender Punkte mag künstlerischer sein, als die leer festgehaltene Form eines Theaters, dem die Schöpferkraft gefehlt hat.

In Amerika wickelt sich die Sache derart ab, daß immer, wenn ein Manager, ein Kapital (dieses nicht unbedingt) und ein Stück da sind, das ganze Ensemble für eine Season auf die Road geht. Um diesen Sketch oder jene Burleske gruppieren sich turnerische, athletische, choreographische und Vokal-Vorführungen. Im choreographischen Teil sind die bodenständigen Nigger und Indian Dances sehr beliebt; im vokalen Teil finden neben den in Europa vorgezogenen Solis die Chöre ein leidenschaftliches Publikum. Da singen junge Herren und Damen inmitten phantastischer transparenter Landschaften oder inmitten exotischer Lokale sentimentale Weisen; es sind zumeist populäre neu erfundene Gassenhauer, die im Wohllaut an die wienerischen Schlager gleicher Kategorie erinnern, aber von der schwermütigen, sehr fremdartig klingenden schottischen Liedmusik und von melancholischen Nigger- und Indianerlauten durchtränkt

sind. Akrobatische Vorführungen finden beim Publikum, selbst wenn sie verwegen und originell sind, nur schwachen Beifall. Der Amerikaner liebt mehr das Spiel als die nackte körperliche Arbeit. Wenn dieses Ensemble nun beisammen und auf Winke hin eingespielt ist, dann geht das ganze Unternehmen auf die Road, gastiert drei Tage in einer großen Stadt von Kansas, wo es eine schöne Arena oder einen Theaterraum bezieht; knapp die nächsten Tage spielt es irgendwo in der Prairie unter freiem Himmel, so gut es geht, vor einem Parterre von Cowboys, die nur auf diese Gelegenheit warten und in hellen Haufen von ihren Ranches und Farmen herbeigeritten kommen. In der andern Woche bleibt die Geschichte irgendwo stecken, weil kein Geld da ist oder der Manager samt der Kassa den Verlockungen der weiten Prairie nicht hat widerstehen können. Dann löst sich die Versammlung auf. War aber die Reise erfolgreich, dann war sie doch noch immer eine Hundeleistung. Zweimal Spiel des Tages, mittags um Eins und abends um Acht, hin und wieder wohl auch dreimal des Tages. Wenn die Leute dann zurückkommen, sind sie dünn und epileptisch vor Anstrengung, ihre Leistungen gehen in den ersten Tagen der Faulheit rapide abwärts, und es braucht erst wieder solide Kost, Ruhe und systematische Arbeit, bis sie zu einer neuen Sache fähig dastehen. Aber Einer, der mit einem kleinen Tric angefangen hat und früher Clerk mit einem mittleren Gehalt war, ist nun in der Lage, selbst Manager eines Unternehmens zu werden und ebenfalls die Prairie zu seinem schnellern Fortkommen zu wählen.

Marionetten der Mode / von Ignaz Wrobel

Vom Deutschen hat Nietzsche schon 1873 gesagt, er häufe Formen, Farben, Produkte und Kuriositäten aller Zeiten und aller Zonen um sich auf — er selbst aber bleibe ruhig in diesem Tumult in aller Stille sitzen. Wenn das damals von dem Deutschen schlechthin galt, um wieviel mehr gilt es heute vom Berliner! Der wird nicht müde, sich den Geschmack aller Länder zusammenzukaufen, ihn nutzbringend zu verwerten, ja, manchmal auch so etwas wie einen eigenen Rhythmus zu schaffen — aber er bleibt ruhig in diesem Tumult in aller Stille sitzen. Und das ist die einzige Stille, die der Berliner aufzuweisen hat.

Eine Modeausstellung, wie sie jetzt am Zoologischen Garten zu Berlin eröffnet wurde, ist zuerst eine Ausstellung und dann ein Ding, das sich mit der Darbietung der Moden

befaßt. Die Stadt und ihr Wesen ragen auch hier hinein: mag der Aussteller an Moden, an sein Geschäft, vielleicht auch an den guten Geschmack gedacht haben — der Berliner will sehen, gaffen und interessiert sich immer nur für „das Nächste". Das, was gerade dran ist, langweilt ihn. Er ist der Mann, der den Vorhang des nächsten Bildes abheben muß, weil ihn die Gier nach Neuem plagt. Vor den Kulissen dieser wie jeder Ausstellung wogt die Menge, die betrachten, die quantitativ den Schautrieb stillen will. Diesmal sind es Moden: gut, Moden. Hinter den Kulissen ein Wust von Arbeit, ein Musterbeispiel von Organisationslosigkeit. Keiner gehorcht, aber alle befehlen, keiner kümmert sich um etwas, aber alle um alles — und vielleicht muß das sein, daß bei einer Ausstellung so viel Arbeitskraft verzettelt und unnötig vertan wird. Unfertig, überhastet: so werden bei uns und wohl überall Ausstellungen eröffnet. Hämmer klopfen, die Musik spielt, ein dicker Unternehmer besieht sich schmatzend das Geschaffene, ein kleines Kind, das nachher mitwirken wird, spielt ein bißchen Ball.

Diesmal also handelt es sich um Moden. Was hier eigentlich im Urgrund vor sich geht, weiß ich nicht. Niemand weiß es. Am nächsten scheint mir noch Franz Blei der Sache gekommen zu sein, der sagt, es sei ein Wettkampf der Frauen unter einander und: „oft wird der Kampf nur um seiner selbst willen geführt". Ein andrer Grund für die Aufregungen, die Mühen, die Ausgaben ist wirklich nicht zu finden. Um seiner selbst willen. Daß Mode nicht Eleganz ist, wissen wenige, — das Element der Zweckmäßigkeit fehlt. Mode ist ein Ding an sich.

Was aber die Fassade angeht, die man dem Ausstellungsgebäude gegeben hat, so wachsen wiederum an der Außenseite des romanischen Hundestalls bonbonrosa Blumen und ähnlicher Unfug. Es ist immer von neuem erstaunlich, daß derartige Unternehmen nicht auch in den äußerlichen Dinge den Geschmack betätigen, den sie doch offenbar bei ihrer Kundschaft voraussetzen. Einen Führer durch die Ausstellung bekommt man, den man nicht ansehen mag — Drucktechnik von 1880. Aber dies mag gleichfalls ein Mangel in der Organisation sein. Denn es ist Besseres zu machen, und man hat die Leute dazu: Julius Klinger hat für Scherl gearbeitet — warum hat man ihm nicht die Ausstattung des Katalogs übertragen? Scherl zeigt übrigens eine langweilig allegorische Darstellung seiner Verlagswerke; der Holzbock ist nicht darunter. Für Baruch hat der Maler Ernst Stern eine reizende Idee ausgeheckt: Moden des neunzehnten Jahrhunderts, vom Anfang bis zu

Offenbach, mit lustiger Begleitmusik und einer langen Rampe, auf der nachher alle die Kostüme mit Menschen drin entlanglaufen. Ob das gefallen wird? Bunt genug war es, aber das andre, das Tieferliegende, die Freude am alten Cliché, an den Aeußerlichkeiten verflossener Lebensführung ging keinem ein. Dabei hat Stern ein scharfes Gefühl für die Schönheit einer alten lieben Kutsche mit bemaltem Schlag, für die Fensterchen beim alten Kranzler — und da gehen die Leute nicht recht mit. Wie klug, daß er beim zweiten Kaiserreich aufgehört hat! Denn merkwürdigerweise haben die Moden, die unsre Eltern noch trugen, einen Hauch von Lächerlichkeit, der ein aesthetisches Vergnügen nicht aufkommen läßt; und die Mode von gestern ist vollends abscheulich. Der Genuß beginnt erst beim Großvater, als er die Großmutter nahm....

Was sahen wir noch? Ein knallbuntes Theater, das Ullstein sich aufgebaut hat: ein Marionettentheaterchen, das uns wieder mit Bedauern erkennen läßt, wieviel aus so einem kleinen Bühnenraum mit dem roten Vorhang und der leisen Musik hinter der Szene zu machen wäre. Hier gab es einige Reklamestücke mit guten Figuren von Puhonny. Draußen leuchtete ein ulkiger Fries mit hübschen Figuren Szafranskis.

In der langen Halle tänzelten dann die Mannequins. Daß es in Deutschland besser geworden ist in den Kleidungsäußerlichkeiten, mag stimmen. Daß sich aber gewisse Dinge nicht erlernen lassen, ist sicher. Denn das Podium, auf dem sich die Deutschen betätigten, interessierte mit Recht nicht so wie die Szene, die das französische Atelier Doeillet stellte. Die Mädchen waren nicht einmal schöner; aber sie bewegten sich in den Gelenken feiner, leichter, sie fühlten sich sicherer, und kein fataler Erinnerungsgeruch an Weinrestaurants und falsche Damenhaftigkeit drängte sich wie bei den Deutschen auf. Die deutsche Regierung hat das Wort ‚Ertüchtigung' erfunden, womit sie eine bessere sportliche Ausbildung unsrer Jungens meint — das wird ihr gelingen. Die Grazie aber, die körperliche Anmut — das wird wohl noch jenseits des Rheins bleiben.

Der Modebauch dominierte, und die Berlinerin strahlte. Was drüben Monsieur Chauvin erfunden hatte, kam ihren breiten Hüften zu Gute; und ihr Schneider plagte sie nun nicht mehr, sie müsse unbedingt dünner werden. Im Gegenteil: „man" trüge sich jetzt so ... sprachs und führte die neuen Modebilder vor, die alle an graviditas fictiva litten. Nachdem die Berlinerin dies vernommen und die Ausstellung absolviert hat, ging sie hin zu Frau Löwenbaum, die früher bei der X. in Paris gearbeitet hatte, und ließ sich das Nötige in Billig kopieren.

Boccaccio / von Felix Salten

In jener Zeit der sachten Dämmerung, da sich die Welt der betäubenden Tiefe mittelalterlicher Finsternis noch nicht entrafft hatte, ist er aufgegangen wie erster Schimmer der Morgenröte.

Was nach ihm kam, war das Erwachen, war die Erfüllung, war die Epoche, der wir alles verdanken, was wir besitzen, und die wir bewundernd, andächtig, umfassend die Wiedergeburt nennen: Rinascimento, Renaissance. Er aber war einer der ersten, großen Helfer bei dieser Wiedergeburt des Menschengeistes. Er war ein trefflicher Aufwecker in seiner morgenfrischen Heiterkeit und Kraft. Ein Lehrmeister der Daseinsfreude, ein Kenner jeglicher Leidenschaft des Herzens, ein weise lächelnder Freund der Jugend. Giovanni Boccaccio. Ein unzerstörbar Lebendiger.

Es ist ja vielleicht wahr, daß die grünen Jungen ihn nicht lesen sollen. Aber was hilfts? Sie tun es dennoch. Genau so, wie sie heimlich Zigaretten rauchen, lesen sie verstohlen den Boccaccio. Bei alledem bleibt es dabei: er ist keine Lektüre für Schulknaben. Nicht bloß die moralisch Engbrüstigen sagen das, die Furchtsamen oder die Mürrischen, die aller Fröhlichkeit des Daseins feindselig sind. Auch die Einsichtigen, die ohne Vorurteil der Jugend gern jede Freiheit gönnen, hier schütteln sie die Köpfe: nichts für Kinder. Weil eben keiner, wie sehr er auch das Leben kennt, zur Jugend sagen darf: Jetzt! Freilich — wann ist man noch ein Kind, und wann ist man es nicht mehr? Wollten wir den Versuch unternehmen, uns darüber zu einigen, es käme bald zutage, wie ganz und gar nicht sich in dieser Sache einer mit dem andern, ja, wie kein einziger sich mit sich selbst darin verständigen kann. Und mit etlicher Betroffenheit würden sichs manche gestehen müssen, wie wenig, wie sehr wenig sie von dieser wichtigsten Wende in ihrem Dasein je begriffen oder gewußt haben. Vermags doch auch kein Mensch in seinem Bewußtsein zu erfassen, wie er einschläft, keiner die Sekunde zu erhaschen, in der ihm dies Alltagswunder geschieht. Der Augenblick, da wir aus der Helligkeit des tätig bewußten Lebens hinübergleiten in die schöne Stille des Schlafes, bleibt für immer von einem undurchdringlichen Geheimnis umwoben. Ganz ebenso verhüllt ist auch die Stunde, in der man aufhört, ein Kind zu sein. Uebergänge kennen wir. Anzeichen etwa, wie dort die Schläfrigkeit und hier ein Drängen von Vorgefühlen, ein halbes Ahnen halb noch unverstandener Dinge. Aber den Tag, die Stunde, den Augenblick, da wir aus dem Traum unsrer Kind-

heit aufgewacht sind zur Wirklichkeit — niemand vermag sie zu nennen.

Da greift denn solch ein Halbwuchs nach dem verbotenen Buch, das so verführerisch lockt. Und liest, und ist noch ein Kind, und ist doch auch keines mehr. Und nimmt Schaden an sich, das heißt: an einem Zustand seines Ichs, der freilich schon im Schwinden ist. Zieht aber Kräfte an sich für einen neuen Zustand, der sich erst noch ankündigt. Wir setzen Verbote her, ob wir gleich wissen, daß sie nicht hindern, nicht hindern sollen; nur aufschieben. Bis die Stunde schlägt, die stärker ist als jedes Verbot. Verbote... Ein Mann, der zu Jahren gekommen ist und sich dabei betrifft, wie er nun selbst die gleichen Verbote aufrichtet, deren er einst in ferner Jugendzeit gespottet hat, wird mit Verwunderung gewahren, daß er damals wie jetzt nur einem unbedingten Imperativ, damals wie jetzt einer tiefen Gesetzmäßigkeit gefolgt ist. Und in seinem innersten Besinnen wird er dann plötzlich den Rhythmus jenes großen Reigens empfinden, den wir alle vollführen, und in dem die Jugend wie das Alter, jedes an seiner Stelle, die Schritte tut, die es muß. Verbote sind da, weil es Dinge gibt, die niemand dem andern erlauben darf. Nur das Leben selbst kann solche Erlaubnis geben. Verbote kommen aus der Scham, die zwischen den Generationen besteht, zwischen der jüngern und der ältern, zwischen Müttern und Töchtern, Vätern und Söhnen.

Wenn uns die Erinnerung an frühe Jugendtage nicht fortwährend verfälscht würde durch all die Weisheiten, Grundsätze, Erfahrungen und Betrachtungen, die wir höchst überflüssigerweise in uns ansammeln, wir würden uns der ersten Begegnung mit Boccaccio deutlicher, würden uns ihrer dankbarer und reiner entsinnen. Da lag nun das viel verpönte Buch vor uns und sollte fiebernd heißem Fragen Antwort geben. Zuerst aber, vor dem Buch und seinen Antworten, muß doch wohl die Frage gewesen sein. Neugier und Ahnung trieb und lenkte schon den Schritt zum Baume der Erkenntnis, und in dem Kindheitsparadies war schon der Schlange uralter Lockruf erklungen: Eritis sicut Deus ... ihr werdet wie Gott sein, kundig des Guten und Bösen! In hundert Erzählungen gab dies Buch hundertfache Antwort. Hier waren Liebende, die sich umarmt hielten; Frauen, die betrogen, und Männer, die verraten wurden. Hier waren Menschen, die ihre Feinde durch Seelengröße beschämten, und wieder Menschen, die für erlittenen Schimpf herzhaft Vergeltung übten. Hier war der edle Alberighi, der aus treuer Liebe zu Monna Giovanna, ohne Hoffnung, je erhört zu werden, seinen ganzen Reichtum verschwendet

und ihr in seiner Armut, da ihm nichts mehr geblieben ist als sein Falke, auch dies Letzte noch opfert. Hier war der kluge Melchisedek, der sich mit der Erzählung von den drei Ringen der gefährlichen Frage des Sultans entzieht. Und Griselda war da, die Magdliche, die grenzenlos Ergebene. Da wurden stolze Könige vom geistreichen Wort einer Frau besiegt; plumpe Bauern waren da, listige Kaufleute, heuchlerische Pfaffen, kühne Ritter. Da waren sinnvoll verschlungene Schicksale, Abenteuer und Gefahren, merkwürdige Begebenheiten und ergötzlicher Schabernack. Ein Tumult von Gestalten, eine Fülle der Gesichte, ein Reichtum blühender Wahrheiten — lieber Himmel, da war eben die ganze Welt, da lag sie ausgebreitet vor den jungen, neugierigen Augen, und öffnete sich weit, und strömte ihre Kraft her in ein kindlich pochendes Herz. Da war das Leben, das vielbegehrte, inbrünstig ersehnte, und man fühlte sich tausendfach darin verstrickt. Dies alles aber war so wunderbar einfach, war so prangend in Gesundheit, so hell durchleuchtet von einer heiter strahlenden Sonne, war so gehoben und durchdrungen von dem herzlich warmen Klang eines großen Jubels, daß sich die dumpfe Verwirrung, das bange Ahnen der Seele in lichte Zuversicht wandeln, in fröhlichem Wissen beschwichtigen mußte. Giovanni Boccaccio: Lehrmeister der Daseinslust, Freund der Jugend!

Freilich, erst im Zurückschauen kann man die Wirkung messen, die das frühe Begegnen mit dem Dekameron geübt hat. Damals ist man wohl fähig gewesen, all die hundert Geschichten zu verschlingen, nicht aber sie zu genießen und zu lieben. Erst wenn man dieses Buch wieder und immer wieder in Händen gehalten hat, beginnt man, es nach und nach zu wägen, zu verstehen und zu verehren. War man anfangs ganz und gar seinen Fabeln hingegeben, dann ergötzt von seiner Weisheit, so fühlt man sich zuletzt ohne Widerstand bezaubert von der unbegreiflichen Schlichtheit dieser Form, bezaubert von dieser rätselhaft einfachen Kunst. Ohne Tradition und Vorgängerschaft hat diese Kunst sich selbst erfunden und sich zugleich in ihrem Entstehen zu solcher Vollkommenheit gespannt, daß sie nicht mehr übertroffen werden konnte. Diese Novellen sind knapp, in sich zusammengefaßt, straff, duftend und saftig, wie Früchte, die an einem Baum gewachsen sind, ihre Nahrung aus dem Boden ziehen und von Wind und Sonne ihre Reife empfangen. Sie schmiegen sich ins Gehör und ins Gedächtnis wie Volkslieder, haben wie diese den Tiefklang der Echtheit, und wie Volkslieder haben sie das Beschwingte, Regsame, so daß sie in uns nicht still bleiben, daß man Lust fühlt, sie selbst zu wiederholen, sie vor-

zutragen, sie an die vier Winde weiterzugeben. Nur Geschehnisse erzählt diese Prosa, reiht Begebenheit an Begebenheit, galoppiert von Ereignis zu Ereignis, ohne sich aufzuhalten, bündig, kurz, gegenständlich, ohne zu erklären, ohne lang zu begründen oder zu schildern. Aber alles ist plastisch, alles sprüht und spritzt von Farbe, alles hat Atmosphäre, und die Menschen stehen da mit wenigen Strichen, alla prima gemalt, und sind springlebendig. Einzig der Dialog quillt wortreich auf. Da sprudelt die Redelust des Italieners hervor, da wiegt sich die toskanisch reine Sprache in ihrer sanglichen Melodie, hört sich selber gerne und flötet und trillert ihr zierliches Arioso. Naiv erscheint diese Kunst; doch mit unfehlbarer Sicherheit des Griffes bemächtigt sie sich immer des Wesentlichen, enthüllt den Kern der Dinge, schließt die Herzkammer menschlichen Empfindens auf und hält sich beständig nur an das ewig Menschliche, an das zeitlos Gültige. Diese Kunst verschmäht es noch nicht, kleine unbedeutende Schnurren und nichtige Anekdoten zu erzählen. Mit ihnen trägt sie gleichsam die Narben ihrer Geburt, die Spuren ihrer Herkunft an sich, entblößt in ihnen ihre Wurzeln. Vor Boccaccio hat es keine Novellen gegeben. Die seinen waren die ersten, und sie sind bis auf diesen Tag so ziemlich die besten geblieben.

Erfrischend tritt uns aus ihnen das fröhlich starke, freie Wesen dieses einzigen Mannes an, von dessen persönlichem Schicksal, Leben und Wandel uns doch so wenig überliefert ist. Wir wissen, daß er unehelich geboren wurde. Der Sproß eines florentiner Geldwechslers. Der Sohn einer Pariserin. Daß er anfangs zum Kaufmann bestimmt war, sich aber dann der Literatur zugewendet hat. Daß er in Neapel studiert, in Florenz gelebt und als Gesandter seiner Vaterstadt dreimal den Hof der Päpste in Avignon besucht hat. Daß es einem schlauen Mönch gelang, den alternden Spötter zu bekehren. Daß er seine galanten Bücher, sein unvergängliches Dekameron als Jugendverirrungen bereut hat und im zweiundsechzigsten Jahre seines Daseins selig verstorben ist. Aber aus diesen abgerissenen Fetzen einer Biographie fügt sich uns dennoch seine Gestalt zusammen, knapp und scharf im Umriß, doch plastisch zugleich und lebendig, wie er selbst die Menschen hinzustellen pflegte. Eine Kraftnatur, derb in der äußern Gebärde, wie die dunkle Zeit, der er entstammt. In seinem eigensten Gefühl aber zart und von anmutiger Innigkeit, wie nur ein Dichter. Mit allen Sinnen seiner strotzenden Jugend dem Genuß des Lebens zugewendet und mit allen feinen Instinkten eines Kultivierten sehnsüchtig nach der Schönheit. Er begeistert sich für Dante, wirbt

für ihn Verständnis und Anhänger, hält seinen Landsleuten Vorträge und erklärt ihnen, was sie in dem Schöpfer der Göttlichen Komödie besessen. Den Petrarca liebt er, sucht seine Freundschaft und erkennt ihn neidlos als den Größeren. In alten, handgeschriebenen Pergamenten findet er den Homer, die Ilias und die Odyssee, die kein Mensch kennt. Von da ab predigt er überall die Notwendigkeit, Homer zu lesen, wieder zu erwecken, zu verkünden. Die Götter Griechenlands werden ihm lebendig. Bald, in einem kurzen Jahrhundert, werden sie der ganzen gebildeten Welt wieder auferstehen. Und Giovanni Boccaccio ist der Helfer ihrer Wiedergeburt. In einem dumpfen, finstern Zeitalter gehört er zu den wenigen befreiten Geistern. Unabhängig und aufrecht, ein Republikaner im Sinne der Alten, die ihn gebildet haben, blickt er auf das Treiben der Fürsten, auf die schrankenlose Herrschaft der Pfaffen. Als einer der Ersten erhebt er in seinen Novellen bald leidenschaftliche, bald heiter ironische Anklagen gegen die sittliche Entartung, gegen die Scheinheiligkeit der Mönche. So ungeschminkt, so deutlich, daß alles, was lange nach ihm Pietro Aretino, Luther und andre über dasselbe Thema geschrieben haben, wohl ausführlicher, aber nicht kräftiger ist. Und vier Jahrhunderte vor Voltaire schreibt er den Satz nieder, „daß sich auch auf arme Hütten ein göttlicher Geist vom Himmel herabsenkt, ebensogut wie auf königliche Häuser, welche öfters mehr verdienen, die Schweine zu hüten, als über Menschen die Herrschaft zu führen."

Er hat es sicherlich nie gedacht, daß sein Dekameron unvergänglich bleiben wird, hat es vielleicht geringer geschätzt als seine andern Bücher, die jetzt vergessen sind. Ahnungslos, wie alles Große, ist dieses Werk geschaffen worden, scheint nur geschrieben, um die Finsternis der Gegenwart ringsumher ein wenig aufzuhellen. Wie einer, der im Dunkeln sitzt, sich eine kleine Lampe anzündet. Doch es war eine prachtvolle, kluge, gütige und unerschöpflich reiche Seele, die da emporflammte, um niemals wieder zu erlöschen. Boccaccio: ein Mann vor Sonnenaufgang. Ein Wachrufer. In seiner Stimme tönt es wie Wachtelschlag und Hahnenschrei. Ein Klang in ihr gleicht irgendwie dem selig berauschten Urlaut, mit dem die Natur aus der Kehle eines singenden Vogels oder aus der Brust eines röhrenden Hirsches sich selbst bejaht. Deshalb dringt auch der Jubel dieser Stimme, über sechs Jahrhunderte hinweg, so nah und morgenfrisch an unser Herz.

Aus einer Sammlung von Charakteristiken, die unter dem Titel ‚Gestalten und Erscheinungen' bei S. Fischer erscheint.

Die elftausend Jungfrauen in Cöln / von Wilhelm Schmidtbonn

Eine Legende

Ihr wißt, daß elftausend Jungfrauen mit ihrer Königstochter Ursula von England nach Rom pilgerten, um hier alle Heiligen um Schutz anzuflehen vor den heidnisch wild gebliebenen Nachbarn. Als die Jungfrauen in Rom angekommen waren, sahen sie sich bald von den Pfaffen und Mönchen ärger bedroht als vorher von den Heiden. So, an allem verzweifelnd, wandten sie sich rasch wieder nordwärts zur Heimat zurück. Fast verhungert, denn sie besaßen nun nichts mehr an Geld oder Schmuck. Die Menschen der Länder, durch die sie wanderten, in dichten Haufen, ohne sich je zu teilen, weigerten so vielen mit Schimpfworten die Nahrung. Die Heiligen, auf die vertrauend die Jungfrauen diese irdischen Dinge nicht allzu lange vorbedacht hatten, hörten auch diesmal die lauten und stummen Gebete nicht. Da die Mädchen nichts stehlen, nichts mit Gewalt nehmen, kein Tier töten wollten, mußten sie sich bald nur noch von Nüssen, Beeren, Kraut und selbst von Gras nähren. Durch die lange Zeit der gemeinsamen Hoffnung, Enttäuschung, Entbehrung hatten sie, ohnehin alle gelb von Haar, ein Aussehen gewonnen, als ob sie elftausend Schwestern wären: unter den verstaubten und zerfetzten Kleidern mager ausgestreckte Körper, darüber in knochigen, von Feuer und Wind des Himmels verbrannten Gesichtern inbrünstig geweitete und geradeaussehende Augen.

In Cöln fanden sie ihre Schiffe noch unversehrt auf dem Ufer liegen, da, wo sie sie bei der Herwanderung hinaufgezogen hatten. Sie kehrten sie um, in wieder lebendig gewordener Kraft, schoben sie ins Wasser, fuhren aber, in einer übermütigen Laune, noch nicht vom Land ab, sondern wollten die warme Sommernacht noch am Ufer verbringen. Sie lagerten sich ins Gras, lagen da, ohne zu schlafen, in Gruppen umarmt, Lieder ihrer Heimat singend.

Als mit dem Ruf des ersten Morgenvogels die Königstochter Ursula aufstand, auf einen Hügel stieg und von oben mit laut jauchzender Stimme den Befehl zum letzten Aufbruch in das frühe Licht rief: da wurden, schneller als die Scharen unter ihr, die Weidenbüsche hinter ihr lebendig. Die Büsche klirrten, blitzten, teilten sich, warfen eine weite springende Reihe heidnischer Männer aus. Die Namen ihrer Götter schreiend, die kurzen Messer und Aexte tiefgehalten, während ihre Bärte und

Haare im Wind sich seitwärts bogen, liefen die Heimtückischen, wilder anzusehen als die Heiden zuhause, den Uferhang hinab.

Die Mädchen wandten sich erst zur Flucht gegen das Wasser, viele wateten bis an die Knie, bis an die Hüften hinein. Dann aber, ohne zu wehren, so, als wenn dies alles hätte so kommen müssen, lautlos wie Lämmer, selbst ohne zu beten, ließen sie sich hinschlachten, empfingen Hieb und Stich stehend. Nur hier und da griff eine mit den Händen nach dem Schnitt in ihrem Fleisch, um den dick herausbrechenden Blutstrom aufzufangen. Die erregten Gesichter der Männer färbten sich rot vom Widerschein des besonnten Bluts. Schreiend schritten sie über die ersten Gefallenen hinweg, um zur Mitte zu gelangen: bald standen sie auf Leichen wie auf morgenbesonnten Bergen, von denen sie herabspringen mußten, um die letzten, noch in beschatteten Tälern Lebenden zu erreichen. Rasch rauchte auf eine Stunde hin das Ufer vom Blut, als ob das Gras angezündet sei.

Die Männer rissen die Kleider von den abgemagerten Körpern, suchten vergebens nach versteckten Schmuckstücken, schnitten die gelben Haare ab, warfen die beraubten Leiber beiseite. Einer entdeckte an ihrer goldenen Halskette, die Ursula den Gefährtinnen verheimlicht hatte, die Königstochter. Alle liefen herbei. Einer entkleidete sie, ein zweiter wickelte sich flink das lange Haar um die Faust, um es abzuschneiden. Doch der Führer der Heiden, ein junger, bärtiger Kerl, drängte sich durch alle heran, wies alle bis zu einem weiten Kreis von sich, sah den weißen, fast knabenhaften Leib des Mädchens an, hob den edlen Kopf auf, strich mit leisem Finger die Hüfte entlang, stand so im Anschauen stumm. Alle betrachteten nun auch neugierig die schmalen und hartsehnigen Körper der andern Jungfrauen — denn sie waren bei ihren Frauen breitere und rundere Körper gewöhnt. Sie spotteten erst, unterlagen dann einer seltsamen Macht, küßten im Scherz hier und da einen Mund. Langsam stand wie eine seltene Blume eine Art Ehrfurcht in ihnen auf. Der Führer aber, tief im Blut stehend, den Geruch des Blutes einziehend, geriet jetzt in einen merkwürdigen Krampf. Sein Gesicht wurde bleich, seine Augen schlossen sich halb, seine Knie zitterten unter ihm und beugten sich, ein Keuchen hastete hörbar von ihm. Er bückte sich, begann erst lachend, dann unter unvermutetem irrsinnigen Schreien, obwohl ihm nie vorher der Gedanke an ein solches Tun gekommen war, das Blut zu trinken. Alle sahen erschreckt nach ihm hin. Einige fingen an, unter denselben Schreien, ihm nachzutun. Plötzlich warf der Jüngling Helm und Messer fort, um den toten Leib in Besitz zu nehmen.

Da wuchs aus den Hüften des Leibes, rasch und rauschend, wie herausgestoßen, ein Strauch hoch, trieb Dornen und Blätter aus sich heraus und fremdartige hellrote Blumen, die mager und herb wie die Leiber der Jungfrauen waren, grünte rasch und dicht über den ganzen Leib hin. Als der Jüngling bestürzt den Kopf drehte, sah er aus allen Leibern ringsum das gleiche Gesträuch aufspringen und überall darüber die erstarrten Gesichter der Gefährten.

Mit Mühe, von dem strömenden Geruch der hellroten Blumen betäubt, von dem schnell hinter ihnen herkriechenden, nach ihnen schnappenden Gebüsch festgehalten, schnitten sich die Männer einen Weg. Ueber dem letzten, der den Leib eines Mädchens mitschleppen wollte und dadurch sich verspätete, schlug der Wald zusammen, so daß er in Blut, Blumen und fremdartig seligem Geruch erstickt ward.

Auf das Gesträuch, das eine Stunde weit den Strom mit rotem Gefleck einsäumte, setzten sich unzählbare Vögel von einer Art, die vorher nicht am Strom zu finden war, und sangen.

Der lange Clown / von Theobald Tiger

Im Varieté tritt auf als Nummer Sechs: Herr Byran.
Hier muß der Dichter diesbezüglich etwas leiern.

Er steht dort zwischen einem Clown und siem tiroler Madeln...
Muß man es billjen oder heftig tadeln?

Bei uns ist solches gänzlich ausgeschlossen —
wir haben unsern Dienst und brauchen nicht noch Possen.

Man denke sich nur unsern langen zarten
beliebten Kanzler auf dem Wintergarten!

Oho! Man ist versiert, geübt und kennt Trics
so gut wie die Kollegen, die Excentrics.

So wird er denn jonglieren und sich beugen
und schelmisch seine Unterwäsche zeugen.

Als Tänzerin, als Kanzler, Akrobat
vertritt er würdevoll den preuß'schen Staat.

Jedoch das Publikum langt frech nach faulen Eiern
und mag den nicht und lobt sich Mister Byran,

der immerhin ein Kerl ist und ein Mann —
und auf den Brettern nichts, jedoch im Amt was kann.

Antworten

C. P., Berlin. Gewiß haben alle gestaunt, als an den Litfaßsäulen Berlins übel gedruckte Plakate erschienen mit der Aufschrift: Das Mirakel. Man wollte nicht glauben, daß Reinhardt seine Stücke so häßlich anzeigte. Jetzt kommt heraus, daß es sich um ein ebenso häßliches Konkurrenzmanöver handelt. Die Konkurrenz ist der Zirkus Busch. Sein neues Pantomimenstück mit echtem Wasser und jener Schlußapotheose, die den Lokalen Teil unter Phrasengewässer setzt, heißt oder nennt er auch: Das Mirakel. Helfen wird es ihm ja nichts — denn ein Mirakel ist noch lange kein Wunder, und selbst der Mann, der mit dem Kopf nach unten Kamel reitet, vermag nicht über die fragwürdige Reklame hinwegzutäuschen. Aber Reinhardt ist es ganz recht. Was hatte er jemals in der Manege zu suchen!

F. Gl., Berlin. Ja, es ist hübsch und vom lieben Gott so eingerichtet, daß eine ungeschickte Zensur die Geschäfte der ungeschickten Verleger besorgt. Wie aus einer Konfiskation Geld zu schlagen ist, haben wir oft gesehen. Daß man aber auch schon vorher mit dem aufgehobenen Zeigefinger des Zensors Reklame machen kann, zeigt dieser Zettel, den ein berliner Verleger den Fakturen für die Sortimenter beilegt: „Es ist zu empfehlen, das Buch so schnell als möglich zu verkaufen, da mir eine Konfiskation, die ich natürlich frei kämpfen werde, in unsrer heutigen Zeit des Muckertums nicht ausgeschlossen erscheint.“ Es handelt sich um ein harmloses Ding, natürlich. Man sollte den Verleger einstampfen und die Platten vernichten lassen.

Namenloser. Sie nehmen einen Briefbogen und schreiben mit steiler verstellter Pfote: „Wenn der Jacobsohn wirklich ein Kerl ist, warum sticht er nicht mal die dresdner Odolbeule auf?“ Vielleicht, weil ich mir mein Mundwasser kaufen kann und nicht gezwungen bin, es auf so mühselige Weise zu erwerben. Oder ist es symbolisch gemeint? Dann möcht' ich nur sagen: Ohne Diagnose keine Heilung; und fragen: Was hat er denn?

K. V. Daß Sie noch immer keinen Standpunkt zu mir haben, beunruhigt mich nicht, da ich nicht das einzige Ding auf der Welt bin, dem es so geht. Daß Sie fortgesetzt versuchen, einen zu finden, interessiert mich nicht. Daß Sie aber nach der Lektüre des ‚Falls Jacobsohn‘ einen „kompetenten Eindruck von mir gewinnen“ wollen, und mir zu diesem Behuf einen Besuch androhen, ist eine Verwechslung. Ich bin kein Panoptikum. Mir genügt, daß ich einen kompetenten Eindruck von Ihnen habe. Ueberdies lese ich zwischen den Zeilen Ihres Liebesbriefchens, daß es in meiner Macht steht, durch Erfüllung Ihres Wunsches Ihren pseudonymen Angriffen auf mich ein Ende zu machen. Da sei Gott vor. Greifen Sie mich ruhig weiter an — wo Sie wollen, so oft Sie wollen, so heftig Sie wollen, unter welchen Namen Sie wollen. Mich schrecken Krankheit und Tod, aber nicht literarische Angriffe. Die kriegen frühmorgens die laufende Nummer — ich halte bei 1657 — und drei oder fünfzehn oder hundert oder auch, meistens, gar keine Zeile Antwort, werden re facta in den großen Schrank der Schmähungen gepackt, und wenn sie selbst am Nachmittag noch für mich existiert haben sollten, so werden sie am Abend von ‚Aida‘ oder der ‚Apassionata‘ oder dem ‚Traum durch die Dämmerung‘ weggelöscht. Greifen Sie mich ruhig weiter an, mein Pojaz.

Rundschau

Von Eulenberg

Ikarus und Dädalus: eine monistische Sonntagspredigt in hübschen Versen von Herbert Eulenberg. Kokett und anspruchsvoll, wie Predigten nun einmal sind. Schon der Titel: ‚Ikarus und ...' Ikarus: der Faustulus dieses Stückes (das alte Lied: Schmerz des Daseins, Himmelssehnsucht, Schaffensweh), ein kleiner Meister Heinrich. ‚Die versunkenen Federn oder Mit Ovid auf dem Flugplatz'. Dann aber: Klage des Dädalus um seinen toten Sohn, Prometheidentrotz, Götterverachtung nebst monistischer Nutzanwendung: Betet nicht mehr!

So dieses ‚Oratorium'. Ein Schwall von Worten. Ein Aufblasen ganz billiger Erkenntnisse zu Urgedanken. Das Reh im Dichterwald, das Herbert Eulenberg heißt, band sich wieder einmal das Fell des Löwen um. Und nur wenn die Rehaugen durch die Maske schauen, leuchtet es auch in dieser Dichtung auf von zartester Schönheit: wenn die weißen Federn niederschneien auf Vater Dädalus, sein eigen Blut auf ihn niedertropft und er dasteht, einsam wie ein Baum im Schnee, wenn dann die Worte in ihm aufbrechen, diese zitternden, wie ein Saitenspiel bebenden Worte — dann, ja dann vergißt man, was vorher kam, und möchte das Reh nicht wieder brüllen hören. Aber den Monisten gefiel auch das.

Die Uraufführung des düsseldorfer Schauspielhauses klebte an das Oratorium noch ein Satyrspielchen: ‚Krieg dem Kriege', item von Eulenberg. Im Mondenschein sieht man den Bürger Pantaleon, der sich den Zeigefinger abhacken und ihn in allen Ehren bestatten möchte. Und wie man so die Kriegsfurcht in der Seele dieses Pantaleon herumspuken und den Spießer bis in die letzten Winkel seines Rabattmarkenherzens erbeben sieht, hofft, ja hofft man: in diesem Pantaleon Anselms, des natürlichen Vaters, geliebte Züge, in diesem Spiel Theodori Amadei skurrile Laune wiederzusehen. Aber dann kommt ein zweiter Bürgersmann, der schon in einer Erzählung für die reifere Jugend nicht unmöglich wäre, und dann, ach, dann ein blondes Liebespaar, irgend so ein Heinrich und irgend so ein Gretchen. Und der peinlichen Enttäuschung macht ein Schluß ein Ende, über dessen Einfalt Benedixens Roderich sich noch jetzt im Grabe dreht.

Heinz Stolz

Laetare

Die Uraufführung des vieraktigen Schauspiels ‚Laetare' von Ernst Legal brachte dem neuen Schauspielhaus am Ostertor von Bremen die Genugtuung, einem Dichter von

unanfechtbarer Begabung zur ersten schweren Anerkennung verholfen zu haben. Der Mangel an innerer Geschlossenheit und geschickter Gruppierung, der bei der Aufführung mehr noch als bei der Lektüre in die Erscheinung tritt, wird durch die Tatsache, daß wir es mit einem Erstlingswerk zu tun haben, nicht wettgemacht, aber in seiner Bedenklichkeit gemildert. Hauptsache ist: ein Gestalter ist Legal von Menschen, die mit der unverfälschten Naturechtheit und Ursprünglichkeit der primitiven Kultur ihrer lausitzer Heimat sich als ein getreues Abbild der klingenden und klagenden Seele ihres Volkes präsentieren. Sie sind von einer starren persönlichen Selbstbewußtheit, die nichts von Kompromissen weiß und sich nur beugt vor dem ewigen Ignorabimus. Ueber der naturalistischen Individualisierung, über der Herausarbeitung singulärer Erscheinungen strebt Legal, und das gerade macht seine dichterische Kraft aus, nach der Verlebendigung des Reinmenschlichen, dessen Verbindung mit dem Unendlichen, Unerforschlichen er durch poetisch-mystische Silhouettierung andeutet. Seine Massenszenen, in denen er, wie in den Einzelgestalten, eine Verkörperung des Symbols vom Todaustreiben am Sonntag Laetare anstrebt, tragen zu sehr den Stempel chaotischer Wildheit und lockern das dramatische Gefüge. Hier muß das Theater gegen den Dichter arbeiten, statt ihn zu unterstützen. Selbst, wenn der Dichter andrer Meinung ist. Im übrigen zeugte die Regie des Herrn Hartung von liebevollem Verständnis für Stimmungswerte.

Franz Kettler

Tagebuch

Die Stimme der Höflich

Wenn einem das Einteilen Vergnügen macht, kann man die Schauspieler in zwei Gruppen teilen: die einen sind immer gut, wenn sie siegen, die Oberhand haben (in der Rolle nämlich) — die andern, wenn sie unterliegen. Jene sind die Komiker, dieses ist die Höflich.

Selbst wenn sie einmal fröhlich ist, ein stilles Glück hat, wenn sie strahlt — immer ist ein unterdrücktes Weinen in ihrer Stimme. Ist es die Vorstellung ihres Haares, daß ich ihre Stimme gelb empfinde? Ich weiß nicht. Aber die Stimme kann klagen, kann weinen, so weinen, daß man versteht, was das heißt: „Weinen ist mehr als Sterben."

Und sie scheint mir am rührendsten zu sein, wenn sie vor der Katastrophe steht, wenn sie noch das Glück in Händen hält — aber schon naht irgend etwas. Dann ist die Stimme sanft und furchtsam und verklingt.

Da war im ‚Bürger Schippel' eine Stelle, da hatte sie zu sagen, zum Fürsten, der sie aus dem Dunkel eines Liebeswinkels hervorholen wollte: „Ich scheue Gegend, Licht und Atmosphäre. Daß diese Nacht nie endigte!" In diesem Augenblick war der Satz von Shakespeare. Da sie ihn sprach.

Die Stimme rührt auf. Sie besänftigt nicht, uns nicht, zu denen sie nicht spricht. Viel-

leicht den, an den sie sich wendet. Als Junge sah ich sie in einer der ersten Vorstellungen der ‚Minna von Barnhelm', einem Lustspiel, in der Soubrettenrolle der Franziska. Ich heulte, wie ein Kind, das seine Milch nicht bekommen hat, die ganze Nacht.

Wintergarten

Wieder, nach den Ferien, ist der große Raum voller Menschen, seiner Zigarrenrauch steigt an der hellen Rampe empor, und oben tanzen die English Roses, in Lila, wenn sie nicht gerade vermittels ihrer Unterwäsche die Bühne in hellgrün und gelb verwandeln. Sie sehen aus wie ein Plakat, und das ist das höchste Lob, das man ihnen spenden kann.

Getanzt wurde fortwährend. Früher betrachtete man das Tanzen als eine Extravaganz, die einem für Geld vorgeführt wurde — heute begutachtet das Publikum ernsthaft die Leistungen der Künstler, die hohe Schule tanzen. Das Mädchen neben mir trat ihrem Partner fortwährend auf den Fuß, als Duque und Gaby sehr ruhig ihre Pas exekutierten. Die Aufregung stieg ins Ungemessene, als der Maxixe vorgeführt wurde, ein neuer Tanz, der infolge seiner komplizierten Touren geeignet ist, Mädchenherzen in Flammen aufgehen zu lassen. Und nach der Arbeit das Vergnügen: A. Watts sprang als Desmond und Pawlowa umher, daß man nicht mehr jappen konnte. Er war stellenweise nur Profil, er zappelte mit weißen Glacéhandschuhen und stürzte sich rhythmisch und prätentiös als Meisterin einer neuen Kultur vor schwarzen Samtvorhängen auf die Erde. Als Pawlowa (mit einem guten Nijinski II.) erschütternder: sterbender Schwan, O-Beine, rutschende Waden und ein unerhörter Abgang; man fiel nämlich beim Dankknicks um und nahm sich darob beleidigt seine paar Balletröckchen vorn zusammen, zog einen Flunsch und schob ab.

Ferner hat diesen Monat das Programm den Vorzug, die erste gute Tiernummer aufzuweisen, die hier war. Sonst sind wir gewöhnt, daß Hunde, Pferde und Katzen Fußball spielen, sich eine Schürze vorbinden und sich menschlich gerieren. Aber der Seelöwe Winks hatte nichts zu tun als zu tauchen, in ein gläsernes Bassin zu tauchen, wohin ihm seine Herren, schlanke Jungens, nachfolgten. Sie blieben länger unter Wasser als er — vier Minuten — und das Ganze bot einen so hübschen Anblick: ein Tier in seinem Element, in seiner Funktion.

Hier mag auch der Norddeutsche mitgehen. Aber was immer wieder an diesem Varieté zauberhaft ist, das sind die plötzlichen Uebergänge vom Klaren zum Krausen. Plötzlich drehen sich die Flügel der Bühne aus einander, und herein tanzen zwei, er im Frack, aber sie, mit rostroten Haaren, in weißem Pelz, singen und tanzen, und alles ist auf einmal untergründig, unanständig und unausgesprochen. Oder kleine Männer laufen herum (in der Boganny-Truppe), die nur aus Beinen und Kopf bestehen, boxen mit einander,

werden schlapp, kippen um, und eine dicke Stimme eines dickern Mannes feuert alle an, noch mehr durcheinanderzutorkeln, zu kollern, zu fallen.

Am Schluß wurden Hochzeitsgeschenke lebendig, und da ging ich. Diese Porzellangruppen ärgern uns schon einen Winter lang, aber niemand wirft sie in Stücke. Will das Publikum das? Dann sollte der Wintergarten, der so viel Gutes leistet, dem Kitsch keinen Vorschub leisten, dem bürgerlich ruhigen Kitsch nicht, demselben, der bis heute dieses Institut verhindert hat, sich anständige Drucksachen und gute Plakate zuzulegen. Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Tristan Bernard: Jeanne Doré, Drama.

Walter Harlan: Das Nürnbergisch Ei, Tragödie. Egon Fleischel & Co.

Max Kretzer: Der Kontorleutnant, Vieraktiges Lstspl.

Artur Landsberger und Willi Wolff: Hoheit — der Franz! Musikalische Groteske, Musik von Robert Winterberg. Figaro-Verlag.

Alfred Schmieden: Feldgrau, Lstspl. Felix Bloch Erben.

Annahmen

Clara Blüthgen: Flieger, Vieraktiges Drama. Wiesbaden, Residenzth.

Tirso de Molina: Tolle Eifersucht, Uebersetzt von Friedrich Walther. Berlin, Deutsches Schsplhs.

Otto Taubmann: Porzia, Dreiaktige Oper, Text von Richard Wilde (nach dem ‚Kaufmann von Venedig'). Frankfurt a. M., Opernhs.

Johannes Tralow: Die Mutter, Bühnenhandlung. Bremen, Schsplhs.

Uraufführungen

von deutschen Werken

5. 9. Fritz Brentano und Arthur Lokesch: Ein lachender Erbe, Dreiaktiger Schwank. Stade, Saisonth.

6. 9. Felix Dörmann: Florabella, Dreiaktige Operette, Musik von Charles Cuvillier. München, Gärtnerplatzth.

Ernst Legal: Laetare, Vieraktiges Schspl. Bremen, Schsplhs.

Theater des Auslands

Das pariser Odéon wird noch in dieser Spielzeit Schillers ‚Wilhelm Tell' in einer Uebersetzung und Bearbeitung von André Antoine aufführen.

Neue Bücher

Felix Salten: Gestalten und Erscheinungen. Berlin, S. Fischer. 313 S.

Festschrift zur Eröffnung des neuen Königlichen Schauspielhauses in Dresden-Altstadt. Dresden, Carl Reißner. 71 S.

Dramen

Friedrich Hebbel: Genoveva. Geraer Bühneneinrichtung von Dr. Otto Liebscher. Halle, Otto Hendel. 90 S. M. —,25.

Zeitungen und Zeitschriften

Flodoard Freiherr von Biedermann: Das Recht in Goethes ‚Faust'. Beilage zur Voss. Ztg. 31.

Johann Gottfried Hagens: Das berliner Lessingtheater 1888 bis

1913. Neue Theater-Zeitschrift III 35/6.

Aufrufe

Die Gluck-Gemeinde fordert durch ein Offenes Sendschreiben die deutschen Opernbühnen auf, am zweiten Juli 1914 den zweihundertsten Geburtstag Glucks durch Aufführung seiner Werke zu ehren. Sie gibt auf Anfragen an die Geschäftsstelle — Dresden, Mathildenstraße 46 — kostenlos Auskunft über die Beschaffung des Aufführungsmaterials aller Gluckschen Werke und besorgt von ungedruckten Partituren zum Selbstkostenpreis Abschriften.

Unterricht

Eine ‚Höhere Fachschule für Theaterkunst' wird am ersten Oktober in Berlin eröffnet werden, und zwar wird sie der staatlich subventionierten ‚Höheren Fachschule für Dekorationskunst' (Schule Reimann) angegliedert werden. Diese zeitgemäße Unterrichtsanstalt soll einerseits den Kunstgewerbler mit den speziellen Bedürfnissen des Theaterwesens vertraut machen, andrerseits dem Theaterfachmann und Schauspieler Gelegenheit bieten, die zur szenischen Ausstattung nötigen kunstgewerblichen Elementarkenntnisse (Dekorationsentwürfe, Beleuchtungstechnik, Kostümkunde und dergleichen) nachzuholen. Der Unterricht, an dem auch theaterinteressierte Laien als Hospitanten teilnehmen können, steht unter künstlerischer Leitung des bekannten Theatermalers (vom Berliner Theater und Theater in der Königgrätzerstraße) Paul Leni, der auch die Kurse für Theatermalerei und Entwurf des Bühnenbildes abhalten wird. Die Klasse für Geschmacksbildung leitet Julius Klinger, Kostümzeichnen: Willy Helwig, Malerische Vorstudien: Karl Klimsch, Raumkunst: Ernst Friedmann, Farbenlehre: Max Makkott. Dozent für Stillehre ist Fritz Stahl, für Theater- und Literaturgeschichte Dr. Ludwig Lewin, in dessen Händen zugleich die administrative Leitung liegt. Einige erste berliner Bühnen sowie Theaterausstattungs-Firmen haben sich in den Dienst der Sache gestellt und werden in ihren Räumen Besichtigungen, Führungen und Demonstrationen veranstalten. Nähere Auskunft sowie Studienpläne durch das Sekretariat der Schule Reimann, Berlin W. 30, Landshuterstraße 38.

Personalia

Engagements

Berlin (Thaliath.): Mathias Claudius vom berliner Trianonth.

Laibach (Franz-Josef-Jubiläumstheater): Margot Falkone von Tilsit.

Todesfälle

Maximilian Wilhelmi in Straßburg. Geboren am 21. Februar 1862. Intendant des Straßburger Stadttheaters.

Die Presse

August Strindberg: Schwanenweiß, Traumdichtung. Schauspielhaus.

Vossische Zeitung: Ein wunderliebliches Märchen.

Morgenpost: Die ersten Szenen haben die Frische und Herbheit des nordischen Märchens an sich; aber dann erscheinen Gestalten, deren Abkunft nach papierner Literatur schmeckt.

Börsencourier: Eine wundersam schauernde Dichtung.

Lokalanzeiger: Die Fabel ist von echten Märzenreizen umsponnen.

Tageblatt: Es ist erfreulich, daß eine neue, vom Ueblichen abweichende Poesie auf das königliche Theater gekommen ist; eine Poesie, mit der man sich beeilen muß, damit sie nicht auch schon wieder alt wird.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 25. September 1913 Nummer 39

Burckhard und Burgtheater

von Hermann Bahr

Das Wesen der Bureaukratie kann man im kleinen an jedem Verein beobachten. Einige Menschen vereinigen sich, weil sie irgendeinen Zweck gemeinsam besser zu erreichen glauben. Um diesen Zweck handelt es sich zunächst, der Verein ist bloß ein Mittel dazu. Er braucht nun aber einen ausführenden Apparat, einen Kopf und Hände und Füße. In dem Augenblick, wo es diesem Apparat gelingt, sich selbst zum Zweck zu machen, aus dem Mittel, das er bisher war, und wo nun nicht mehr das geschieht, wozu der Verein gegründet worden ist, sondern das, was die Macht des Apparats vermehrt, ist eine Bureaukratie entstanden. Wenn die Beamten, die angestellt wurden, dem Staat zu dienen, anfangen, so stark zu werden, daß sie sich des Staats bedienen können, werden sie zu Bureaukraten. Sie dürfen das natürlich die andern nicht merken lassen. Alle Bureaukratie muß trachten, unerkannt zu bleiben, womöglich sogar im eigenen Kreise. Jede Bureaukratie wählt unter ihren Teilnehmern sorgfältig diejenigen aus, denen sie sich zu erkennen gibt. Die meisten Bureaukraten werden in die Bureaukratie nicht eingeweiht. Entweder verwendet man sie bloß dekorativ, wie bei uns den Adel, oder sie machen den kleinen Dienst, erfüllen mit Redlichkeit, Ernst und Treue die Pflichten, die man ihnen zuweist, und verbreiten die Würde, hinter der nun jener geheime Rat von Auserwählten, Eingeweihten sein wahres Geschäft verbergen kann, alle Macht, allen Einfluß, alle Herrschaft unter den Verschworenen aufzuteilen. Es ist nun aber nicht so leicht herauszufinden, wer sein ganzes Leben bei den gemeinen Verrichtungen zubringen und subaltern bleiben, und wer eingeweiht und der Verschwörung beigezogen werden soll. Man glaubt am ehesten noch an einem gewissen Entsetzen, das sie sogleich den Subalternen einjagen, diejenigen jungen Leute zu

erkennen, die man rechtzeitig in den höhern Dienst zulassen muß. Die Subalternen zeichnen sich durch die Begabung aus, niemals zu merken, was eigentlich vorgeht; der düpiert die Welt am besten, der es selbst ist. Wird ihnen nun ein junger Mensch zum Dienst zugeteilt, der sich nicht düpieren läßt, so erschrecken sie. Dieses Erschrecken der Subalternen ist stets das erste Zeichen, das die Eingeweihten auf einen aufmerksam macht. Wer die Subalternen erschreckt, den holt man sich bald herauf, um ihn beizeiten am Gewinn zu beteiligen. Max Burckhard war kaum bei Gericht eingetreten, und Adjunkt geworden, als ihm schon klar war, daß ja der ganze Dienst, wie er das später gern ausdrückte, „bloß die Wand zu machen hat". Er vertrieb sich nun die Zeit damit, seinem braven Vorgesetzten, dem das noch immer nicht klar geworden war, unerbittlich darzutun, daß er alles, woran das Herz dieses trefflichen Bezirksrichters hing, für einen Schwindel hielt. Es ist das die bei uns übliche Methode, sich als junger Beamter hervorzutun. Er wurde denn auch, sobald man oben davon erfuhr, ins Unterrichtsministerium berufen. Die Leichtigkeit seines Auftretens, die Anmut seines Wesens, die Ausdauer seiner Arbeitskraft, sein Verstand, der sich nichts vormachen, sein Witz, der sich nicht einschüchtern ließ, die Verwegenheit, alles beim rechten Namen zu nennen, die Rücksichtslosigkeit, mit der er die Verachtung des Dienstes zur Schau trug, seine Offenheit, seine Respektlosigkeit, sein Zynismus empfahlen ihn, und er gewann rasch das Vertrauen des Ministers, der an ihm sich seiner eigenen Jugend erinnerte und daher wußte, daß es gefährlich ist, Menschen dieser Art ungeduldig zu machen, aber freilich auch wußte, wie man sie geduldig macht. Er wies dem jungen Ministerialvizesekretär gleich eine Gelegenheit sich auszuzeichnen an. Es stand damals so, daß es der Minister für geraten hielt, nun wieder einmal den Klerikalen zu drohen, und er plante also eine liberale Schulreform. Diese ließ er Burckhard ausarbeiten und fand, daß es ein Meisterstück sei, was ihm der junge Beamte brachte. Inzwischen zeigte sich aber, daß es doch nicht so stand, wie der Minister gemeint hatte, und er hielt es also für geraten, doch lieber den Klerikalen nicht zu drohen, sondern eher nach der andern Seite hin. Er ließ sich also wieder den Vizesekretär kommen und gab ihm das Meisterstück mit dem Ersuchen zurück, es ebenso meisterhaft umzuwandeln, nämlich ins Gegenteil zu kehren, bis es ganz so meisterhaft klerikal wäre, wie es jetzt meisterhaft liberal war. Da trug sich etwas zu, worauf der Minister nicht gefaßt sein konnte, weil sich derlei bei uns

noch nie zugetragen hat, der Minister kannte keinen Präzedenzfall. Der junge Beamte schlug es ihm ab. Warum? Es sei gegen seine Ueberzeugung. Der Minister sah ihn an, als ob er nicht recht gehört hätte, doch der junge Beamte blieb dabei. Der Minister staunte, nahm ihm die Arbeit ab, entließ ihn und dachte lange nach. Was wollte dieser junge Mensch, den er zu kennen glaubte wie sich selbst, der aber da plötzlich etwas ganz Unbegreifliches tat? Der Minister hatte keinen Augenblick den Verdacht, daß der junge Mensch am Ende wirklich eine Ueberzeugung haben könnte. Nein, das war kein Subalterner, dem sah man doch an, daß er zu den Eingeweihten gehörte, die derlei wohl den Leuten sagen, aber doch nicht selber glauben! So konnte der Minister es sich nicht anders erklären, als daß vielleicht der Ehrgeiz des neuen Beamten noch schneller empor wollte, daß er sich vielleicht von andern zu einer Intrigue gegen ihn benützen ließ, daß es vielleicht gerade darauf abgesehen war, einen Märtyrer seiner Ueberzeugung zu schaffen, diese Methode gibt es ja auch. Also Vorsicht! Scharf ging dieser junge Mensch ins Zeug, das mußte man ihm lassen! Er stieg immer mehr in der Achtung des Ministers, da war doch endlich einer, mit dem es sich lohnte! Aber Vorsicht, und vor allem natürlich auf seinen Vorwand eingegangen, vor allem Respekt vor seiner ‚Ueberzeugung', dann aber diesen ungeduldigen Ehrgeiz, bevor er einen zweiten Anschlag zu planen Gelegenheit fände, rasch von hier weggebracht, und zwar ohne Kränkung für ihn, vielmehr so, daß er dabei auf seine Rechnung kam, also zwar weg und möglichst weit weg, zugleich aber empor und möglichst hoch empor! Es hat sich erprobt, Untergebene, die unbequem werden, abzuschieben, indem man sie ‚befördert', womöglich zu Vorgesetzten, denen man das gönnt, und die man gern geängstigt oder jedenfalls für einige Zeit beschäftigt weiß. So wurde Burckhard Direktor des Burgtheaters.

Darüber schwirrt heute noch ein Schwarm lustiger Geschichten. Sie entstanden aus dem richtigen Gefühl, daß Burckhard nicht, weil man ihn für einen guten Direktor hielt, dazu ernannt wurde. Er wurde dann einer, der beste seit Laube, aber das konnte damals niemand vorher wissen, auch er selbst nicht. So wurde denn damals erzählt, der Minister, für dessen Günstling Burckhard galt, habe sich den Gouverneur einer Bank, bei der er seinen Schützling gern untergebracht hätte, kommen lassen und ihn, der daneben auch Intendant der Hoftheater war, nachdem er ihm die Gaben des ungewöhnlichen Beamten geschildert und sich für seine außerordentliche Tüchtigkeit ver-

bürgt, in unsrer lässigen Art, die keinen Wunsch ausspricht, sondern nur „nahelegt", gefragt, ob denn ein so fähiger, zu einer so großen Zukunft bestimmter junger Mensch nicht etwas für den lieben Baron wäre, was nun aber der liebe Baron, Bankgouverneur und Theaterintendant in einer Person, mißverstanden und den Befehl, der der Bank galt, auf das Burgtheater bezogen hätte. Die Geschichte hätte sich gar wohl ereignen können, es werden durch ärgere Verwechslungen Karrieren gemacht, aber der Baron ist unschuldig, er hätte sich auch gar nicht getraut, im Burgtheater etwas vorzuschlagen, in dem er ja nichts zu sagen hatte, alles aber der Kanzleidirektor, ein sehr kluger, herrschsüchtiger, in seinen Methoden unwählerischer, in allen oesterreichischen Finten gewandter, mit allen Oelen der Bureaukratie gesalbter, rücksichtsloser Kopf, der ebenso den Obersthofmeister wie den schwachen, furchtsamen, nicht gern in seinen kleinen Liebeshändeln gestörten Intendanten mit List, Lust und Laune als seine Subalternen zu behandeln verstand. Der hatte Wilbrandt gestürzt und sah nun, nach Försters Tode, um einen Nachfolger aus, mit dem er halbpart und gemeinsam Sache gegen den Intendanten und den Obersthofmeister, sozusagen eine Art Duumvirat machen könnte. Auch er täuschte sich wieder in Burckhard und hielt ihn für einen seiner Rasse, es war ihm nicht bang, daß sie sich schon verständigen, in die Macht teilen und zusammen die Fäden ziehen würden, an denen der Intendant mit dem Obersthofmeister vor dem Publikum tanzen sollte. Auch war es ihm erwünscht, sich den mächtigen Minister zu Dank zu verpflichten, indem er ihm den unbequemen Günstling abnahm. Er wußte, sobald er darüber bei sich im reinen war, Burckhard bei Freunden zu treffen, die wöchentlich einmal kegelten. Einst kam er dahin sehr spät, man schalt ihn, und er entschuldigte sich mit seinen Sorgen im Burgtheater. Welchen Sorgen? fragte jemand. Wir suchen einen Direktor und finden keinen, der dazu paßt, erwiderte er. Da sagte Burckhard, die Kugel in der Hand wiegend und in die Knie gebeugt, um zu zielen: „Ernennen S' halt einen, dann paßt er. Es wird doch kein Mensch so unpatriotisch sein, daran zu zweifeln, sonst läßt man ihn verhaften." Der Kanzleidirektor fragte: „Glauben Sie?" Burckhard sagte: „In Oesterreich macht man das doch immer so." Dann fuhren sie zu kegeln fort und sprachen nicht mehr davon. Als sie fortgingen, fragte der Kanzleidirektor: „Also hätten Sie Lust?" Darauf Burckhard, der ihn mißverstand: „Ja, gehen wir noch in ein Café!" Darauf der Kanzleidirektor: „Das können wir auch, aber ich meinte, ob Sie Lust hätten,

Burgtheaterdirektor zu werden." Da lachte Burckhard laut auf, mit jenem trompetenden „Ha", das er gern, wenn er etwas ganz absurd fand, schallend in die Luft warf. Er war doch Beamter genug, daß ihn diese Zumutung, zum Theater zu gehen, beleidigen mußte. Doch ekelte ihn seit jener Szene mit dem Minister so, daß ihm schließlich jede Gelegenheit recht war, loszukommen. Viel ärger kanns ja bei den Komödianten auch nicht sein! Er wußte nicht, was der Burgtheaterdirektor können muß, aber er zweifelte nicht, daß er es können würde, er zweifelte ja nie, daß, wer irgend etwas kann, alles kann: es komme nicht darauf an, was einer gelernt, sondern ob er Verstand hat. Er ließ einst, bei einem Unfall im Gebirge, aus dem nächsten Dorf den Briefträger holen, nicht den Arzt, mit der Begründung: „Ich kenne beide, der Arzt ist ein Esel, der Briefträger ist ein ganz gescheiter Bursch und wird eine Sache, von der er nichts versteht, immer noch besser behandeln als ein gelernter Esel." So gingen sie zusammen ins Café und machten es ab. Des Oberhofmeisters und des Intendanten war der Kanzleidirektor sicher, nur einer Schauspielerin nicht, auf die man bei Hofe hörte. Burckhard kannte sie nicht und erkundigte sich bei dem Kanzleidirektor nach ihr. Dieser sagte: „Sie ißt gern Mohnbeugeln, besonders die von Demel, darin besteht ihre Haupttätigkeit." Sie beschlossen also noch in der Nacht zum Hofzuckerbäcker Demel zu gehen, läuteten dort an und erreichten es, daß sogleich frische Mohnbeugeln zubereitet und in aller Frühe an die Schauspielerin geschickt wurden, mit einer Visitenkarte des Ministerialvizesekretärs Doktor Max Eugen Burckhard, der als unbekannter Verehrer der gefeierten Künstlerin seinen ehrfurchtsvollen Gruß entbot. Am Nachmittag fuhr der Intendant bei ihr vor und begann, sie behutsam zu sondieren. Man müsse ja nun endlich Ernst machen, das Burgtheater, der alte Stolz der Wiener, könne nicht länger der Führung durch einen kunstsinnigen und kunstbegeisterten, bewährten und erfahrenen Theatermann entraten und dergleichen mehr, bis er zuletzt auf Burckhard kam, in dem er noch am ehesten eben jenen erfahrenen und bewährten Theatermann gefunden zu haben glaubte, vorausgesetzt natürlich, daß nicht etwa die gefeierte Künstlerin einer andern Meinung darüber wäre. „Ich kenne den Herrn persönlich noch nicht," sagte die Schauspielerin, „aber ich weiß nur Gutes von ihm."

Und so war Burckhard Direktor des Burgtheaters geworden.

*

Er erlebte nun auch hier eben dasselbe wieder wie vorher im Ministerium. Auch hier begab es sich wieder, daß er gleich für einen Eingeweihten galt, und alle die andern Eingeweihten freuten sich, wenn er seine Verachtung der alten Phrasen zur Schau trug und den ‚Geist des alten Burgtheaters', diesen abgestandenen Paradegaul der wiener Verlogenheit, nicht mehr aus dem Stall ließ. Man fand höchstens zuweilen, daß er „vor den Leuten" etwas vorsichtiger sein könnte, aber man fand das „fesch", und das Fesche war ja jetzt wieder Mode; es hat den Staatsanwalt Lamezan populär, den ‚Schönen Karl' gar zum Bürgermeister gemacht, man wetteiferte jetzt an Feschheit. Die feierliche Würde, die man früher trug, zog an Autoritäten nicht mehr, sie war durchschaut, so mußte man es mit einer andern Maske versuchen, in einem neuen Ton, und der liberale Schönredner der siebziger Jahre, der es zu arg getrieben hatte, wurde vom demokratischen Spaßmacher abgelöst, in Worten und in Sitten kehrte man wieder zur Leichtigkeit, Lockerheit und Lustbarkeit des alten Wien zurück. Der zynische Ton war ja nämlich gar nicht neu, es war schon der Ton der fünfziger Jahre gewesen, bei jenen „Machiavellisten aus der Schule des fidelen Lebens", wie Emil Kuh einmal die ‚Gutgesinnten' der glorreichen Zeit vor Solferino genannt hat; die hatten denselben Hauch von Fiakerstand und Wäschermädelball, der jetzt die neuen ‚Patrioten' würzte. Burckhard, stets auf ein Versteck aus, worin er sein Gefühl vor der Welt, auch vor den Freunden, ja vor sich selbst schamhaft verwahren könnte, und, da ihm nichts verhaßter war als der Heuchler sittlicher Empfindungen, gern mit gefühllosen Reden bramarbasierend, konnte sich, da er ja seiner Sittlichkeit im Handeln ganz unmittelbar sicher war, erlauben, in jenen Ton einzustimmen, und war so anfangs auf dem besten Wege, beliebt zu werden, trotz seinen Marotten. Zu diesen Marotten gehörte, daß er nun im Burgtheater wirklich zu arbeiten begann, was doch niemand von ihm verlangte, daß er sich um die Kunst bemühte, die doch den Direktor des Burgtheaters nichts angeht, daß er seine Sache ernst nahm, nicht bloß als ein Mittel, sich vorwärtszubringen. Er hatte auch hier wieder eine Ueberzeugung, wie damals im Ministerium, und man glaubte sie ihm hier so wenig wie dort, man hielt sie auch hier wieder für einen Vorwand. Was steckt dahinter, fragte man, was will er damit? Er ist doch ein gescheiter Mensch! Kann ein gescheiter Mensch eine Ueberzeugung haben? Woher? Wozu? Er sieht, daß er sich dadurch unbequem und uns das Leben sauer macht. Man hat

ihn auch schon gewarnt, er weiß also, daß man sich das nicht lange gefallen lassen, sondern ihn von seinem Posten entfernen wird. Wenn er trotzdem davon nicht abläßt, so will er also offenbar von seinem Posten entfernt sein, es ist offenbar seine Methode, sich überall lästig zu machen, um emporzukommen, stets hinausgeworfen, aber stets hinauf. Nun könnten wir ihn ja pensionieren; man hat auch Schreyvogel, auch Laube einfach weggeschickt. Aber schicken wir ihn weg, so wird er Stücke, Romane, Artikel schreiben; und er weiß zu viel. Auch andre schreiben, auch andre durchschauen uns, schildern unsre Geheimherrschaft und treffen uns ganz gut, aber es schadet nichts, weil sie kein Detail wissen, leicht in irgendeinem Nebenpunkt widerlegt und dadurch überhaupt unglaubwürdig werden, so daß wir dann das Ganze für Phantasterei von Feuilletonisten ausgeben können. Ihm aber würden die Leute glauben, denn er weiß zu viel, er hat das Detail, er hat Namen zur Hand. Wenn wir ihn stürzen wollen, so müssen wir ihn dorthin fallen lassen, wohin er zu fallen wünscht.

So kam Burckhard vom Burgtheater an den Verwaltungsgerichtshof.

Aus einem Buch, das bei S. Fischer erscheint, ‚Erinnerung an Burckhard' heißt und ihn als Menschen, Theatermann und Schriftsteller charakterisiert.

Brahms Erben

Der Tod deckt auf die Hüllen, zu die Blößen. Die Erinnerung an Brahms Nüchternheit, an seine Kompromisse, an alle Unzulänglichkeiten seines Wesens wird mit jedem Tag matter, die Dankbarkeit für die Initiative seiner furchtlosen Jugend, für die besonnene Zähigkeit seiner Mannesjahre mit jedem Tag stärker. Es ist schon wie eine Huldigung für ihn, wie die Anerkennung eines Reichtums, den Altersschwäche angreifen, aber nicht aufbrauchen konnte, daß zwei Theater seine Erbschaft angetreten haben. Sein Ensemble ist nicht in seinem Hause geblieben. In diesem Hause hofft Barnowsky zu beweisen, daß er nicht mehr nötig hatte, sich auf ein Kleines Theater zu beschränken. Das Ensemble aber des starren, eigensinnigen, despotischen Brahm scheint sich von eben dieser seiner Energie so festgeschweißt, scheint sich so wahrhaft als Ensemble, als Einheit zu fühlen, daß es zunächst auf ein Oberhaupt verzichtet.

Alles Gute! Alles Gute für jeden Erben einer Persönlichkeit, weil ers schwer hat. Erst recht alles Gute für diese beiden Erben, die sichs besonders schwer machen. Keiner hätte sie gescholten, wenn sie ruhig eingestanden hätten, daß es vorderhand nicht weiter reiche als zur schlichten, lebenstreuen Darstellung eines anständigen bürgerlichen — traurigen oder lustigen — Stücks. Wenn sie dann vielleicht allmählich zu Größe, Stil und Phantasie emporgestiegen wären, so hätte man das bereits als Ueberzahlung berechtigter Ansprüche genommen. Aber siehe: der Ehrgeiz dieser Erben schwindelt von Anfang an höher. Sie wollen nicht bloß Erben — sie wollen Brahms Fortsetzer, Vollender, Ueberwinder sein. Beide beginnen genau da, wo Brahm aufgehört hat: Barnowsky bei dem Romantiker Ibsen, die Sozietäre des Deutschen Künstlertheaters bei dem Klassizisten Schiller. Brahms Ibsen-Repertoire ging vom ‚Bund der Jugend' bis zum Epilog, sein Schiller-Repertoire (wie seine Schiller-Biographie) von den ‚Räubern' bis zum ‚Don Carlos'. Jenes wurde maßgebend für die Bewertung Ibsens in Deutschland; dieses kam für nichts und niemand in Betracht und erlosch mit Kainzens Abgang völlig. Der Ibsen-Apostel war schöpferisch, der Schiller-Interpret ohnmächtig gewesen. Bei seinen Erben ist es gerade umgekehrt: Barnowsky ist am ‚Peer Gynt' gescheitert, und die Sozietät hat den ‚Wilhelm Tell' prachtvoll erneuert.

*

Barnowsky darf sich nach seiner Vergangenheit verbitten, daß ihm durch Hochachtungsbezeugungen vor seinem Fleiß verschleiert wird, wie wenig dieser Fleiß genützt hat. Also heraus mit der vollen Wahrheit: daß durch allen Fleiß nichts zustande gekommen ist, als die langwierige, schwunglose, eintönige Abwicklung von Fetzen einer vielfarbigen und vieldeutigen Dichtung, die der Regisseur nicht verstanden hatte und deshalb auch dem Publikum nicht verständlich machen konnte. Das braucht sich um die Fülle von literarischen Beziehungen, um Ibsens Kritik und Negation einer voraufgegangenen Weltanschauung, um seine Satire auf Norwegen, um hundert bis tausend Tagesanspielungen ganz und gar nicht zu kümmern. Es muß nicht einmal erfahren, daß es hier ein Nationalgedicht, das Gedicht einer fremden Nation vor sich hat, da dies sich ja zum Weltgedicht erweitert. Denn ‚Peer Gynt' ist ein ewiger

Typus, wie Faust, wie Hamlet, wie Don Juan. Der ‚halbe' Mensch. Das Opfer der eigenen entfesselten Phantasie, der Originalheld der Lüge und der tragische Komödiant der Wahrheit. Ein Hjalmar Ekdal in Fresko nebst andern Figuren Ibsens im Keim oder in der Umkehrung. Nicht faßbar, weil er nicht wurzelt, sondern in und aus Selbsttäuschung, Traum, Spuk, Halluzination und Autosuggestion lebt, aber eben nicht leben kann. Der auf der wilden Jagd nach seinem Ich es vertut und zersplittert und darum nie findet. Die schrullenhafteste Zwitterseele: Prahlhans und Raufbold und Dichter, Tagdieb und Mädchenräuber und voll unbewußter und tatunkräftiger Sehnsucht nach der Einen, bei der sein ‚Kaisertum' wäre, wenn er mehr vom Kaiser als vom Troll, mehr vom Charakter als vom üppigsten Repräsentanten der Charakterlosigkeit hätte. Für so Einen ist der große Krumme — die stumpfe Welt, die verlogene Gesellschaft, die feige Selbstgenügsamkeit, eben alles, was der anschauliche Name sagt — nicht der Erbfeind, sondern der Feind und der Bruder. Sie bekämpfen einander und können einander doch nichts tun. Peer Gynt sieht für den großen Krummen stark aus, weil rechts und links von ihm Frauen stehen, ist aber vor Gott schwach und arm, weil er sie stehen läßt, von ihnen weg ins Leere stürmt und zur Mutter erst zurückkehrt, als es mit ihr, zur Geliebten, als es mit ihm vorbei ist. Diese beiden Szenen sind dieses Menschheitsmärchens menschlichste und märchenhafteste Höhepunkte. Bis zu ihnen, zwischen ihnen läuft der Weg von Peer Gynts Schicksal und Dasein als eine grade Linie, von der die mannigfachsten Abzweigungen in die Kunterbuntheit, in den Nebel der Phantastik, in die romantische Ironie und die wesenlose Allegorie führen. Die Aufgabe ist: zunächst einmal die grade Linie klar und scharf nachzuziehen, dann aber von den Seitensprüngen so viele mitzumachen, wie die physischen Kräfte der Schauspieler und der Zuschauer erlauben. Wenn das geschieht, muß ein deutliches Bild des Stückes entstehen. Es ist das Todesurteil über Barnowskys Aufführung, daß keiner, der das Buch nicht kannte, Ibsens dichterische Absichten erfassen — was denn! daß dieser ungebildete Theaterbesucher, mit dem einzig zu rechnen ist, überhaupt nicht ersehen konnte, was eigentlich vorgeht, was im gröbsten Verstande passiert. Die Bühne um eine Dimension ärmer als das Buch, statt reicher: da wird die

Wohltat des Theaters Plage und die Vernunft dieser ergänzenden, belebenden und beseelenden Kunst der bare Unsinn.

Es war schon grundfalsch, Griegs Musik, die Ibsen nicht unebenbürtig ist, aber nicht überall zu ihm paßt, vollständig und von einem reichlichen und sichtbaren Orchester spielen zu lassen. Was die Stimmung gehoben hätte, wenn es auf ein paar Töne beschränkt und im Hinter- und Nebengrund gehalten worden wäre, das zerstörte sie als Selbstzweck und im Vordergrund immer wieder. Dieses Mißverständnis ging durch die Aufführung. Gewiß soll man großen Schauspielern im Interesse eines Ganzen die kleinste Rolle zumuten. Aber für eine winzige Episode Frau Durieux aufbieten und nicht etwa als Schauspielerin, sondern als singende Tänzerin aufbieten, heißt: den Blick von der Hauptsache ablenken; und gar dieser kleinen Sensation zuliebe der Vision der harrenden Solveig den Raum schmälern, heißt: dem Interesse des Ganzen nicht dienen, sondern zuwiderhandeln. An wie vielen Stellen Barnowsky das getan hat — das aufzuzählen, wäre ungerecht und unlohnend. Es war, noch am zweiten Abend, eine Eröffnungsvorstellung, gegen die man gelinde und schmeichelnd sein soll; und es war die Vorstellung eines Dramas von Dimensionen, die vorläufig für diese Regie zu gewaltig sind, an die sie sich demnach hoffentlich nicht so bald wieder wagen wird. Barnowsky sehe sich selber etwa die Hochzeitsszene an, und er wird zugeben, daß sie steifer, unübersichtlicher, irreführender gar nicht geraten konnte. Norwegen hatte keine Leuchtkraft, hatte nicht jenen Zwielichtglanz der Mitternachtssonne, der schwere Sommertagsträume gebiert, Fjelde für das Auge in Sümpfe verwandelt und Peer Gynts wunderlich Wesen klimatisch erklärt. Es fehlte an der Einbildungskraft, die aus der Audienz bei dem Dovre-Alten einen Albdruck, aus dem Knopfgießer einen Mephisto gemacht hätte. Es fehlte an der Souveränität, aus dem Capriccio des vierten Aktes die Momente herauszuschlagen und zusammenzuballen, die nötig sind, um von Peer Gynts Jugend zu seinem Alter überzuleiten. Es fehlte — ich kann leider doch nicht gelinde und schmeichelnd sein — es fehlte der Nerv für die Großartigkeit der Szene, wo den alten Mann seine ungedachten Gedanken, seine ungeweinten Tränen und seine ungetanen Werke vorwurfsvoll und traurig umschweben. Um es nach alledem sehr

hart, aber ganz wahr auszudrücken: die Vorstellung wirkte ebenso ledern wie ungebildet. Was zündete, wird nirgends verpuffen: Aase und Solveig, an die hier überdies Ilka Grüning ihre erbarmungslose Aufrichtigkeit der Charakteristik, Lina Lossen ihr kunstloses Menschentum gegeben hatten. Zwischen ihnen stand Kayßler, also nicht Peer Gynt. Der ist die Lüge, Kayßler die Ehrlichkeit in Person. Peer Gynt hat vom Mütterchen die Frohnatur, Kayßler muß sie sich abzwingen. Wie weit ihm das gelang, war erstaunlich. Die espritvolle Leichtigkeit des weltumfahrenden Hochstaplers hätte man ihm kaum zugetraut. Am Schluß würde es den Eindruck vergrößern, wenn er sich von der Einsicht in die grauenhafte Zwecklosigkeit seines Lebens nicht Schmerzensschreie, sondern tiefe Seufzer entlocken ließe. Dies grauenhaft zwecklose Leben selber hatte er uns nicht vorgelebt.

*

‚Wilhelm Tell' aber ist uns vorgelebt worden. Ich will gleich sagen, daß ich entschlossen bin, hier einmal überhaupt keine Schattenseiten zu bemerken. Es muß ein Ausgleich geschaffen werden. Wo sich andre das Recht nehmen, über allerlei kleinen unvermeidlichen Uebertreibungen einer prinzipiell gemeinten Vorstellung ihren flammenden Zug von Wahrhaftigkeit zu übersehen, nehme ich mir das Recht, weiter nichts als ihn zu sehen. Die Ueberraschung ist dabei nicht, daß einer Schillers Drama als eine Dichtung von heute empfindet, sondern, daß einer außer Reinhardt imstande ist, diese Empfindung auf die Bühne und von der Bühne herab auf uns zu übertragen. Am dritten Abend — wer nicht muß, sollte nie in eine Premiere gehen — steht man Schlag Mitternacht auf und hat keinen Einwand gegen die Aufführung, als daß sie nicht länger dauert. Man ist vielleicht so frisch, weil so viel weggefallen ist; aber was blieb, ist so durchwärmt und durchseelt worden, daß man den Rest am liebsten auch noch hörte. Das wäre die Probe darauf, ob nicht am Ende nur frühere schlechte Aufführungen schuld sind, daß dieser Rest dem Realisten Hauptmann sentimental, schwülstig und dramatisch unnotwendig geklungen hat. Ich glaube es nicht. Für mich bedarfs keiner Probe. Ich wate unbedenklich mit Hauptmann durch das Blut aller Verse, die er niedergemetzelt hat, weil ihm dies Blut zu dünn war.

Bloßer Klang ist ihm nie Wohlklang, sondern immer Mißklang. Wo Schiller Gefühle pathetisch steigert, erlaubt sich Hauptmann, sie auf ein menschliches Maß zurückzuführen, und darf und kann es, weil diese Gefühle selbst bei Schiller echter sind als ihr Ausdruck. In einem Stück, dem man nachgesagt hat, daß es aus lauter Sentenzen bestehe, die sich beliebig vertauschen ließen, sucht ein Kenner der Menschenseele nach psychologischen Motiven und findet eins nach dem andern. Er bringt sie ans Licht, indem er einfach wegstreicht, was sie verschüttet und verdunkelt hat. Dieser geniale Dichter ist ein genialer Dramaturg.

Er ist auch ein genialer Regisseur. Ob die Schweiz so aussieht wie bei ihm, weiß ich nicht. Ob die Stilisierung, wenn es eine ist, reizvoller hätte ausfallen können, interessiert mich nicht. Innen — immer wieder: innen lebt die schaffende Gewalt. Hauptmann bewölkt den Himmel, aus dem der Blitz herniederfahren wird, so schwarz und dicht, daß er sich mir beklemmend auf die Brust legt. Dies unterdrückte Volk der Hirten kommt einem brüderlich nahe. Mannskerle von Fleisch und Blut, wetterfest, gebräunt, schwerfällig und so schamhaft, daß sie sich erst durch verlegenes Gelächter den Mut machen müssen, ihr Herz einander zu entdecken. Was ein Theatervollbart wie der andre war, ist plötzlich interessantes Individuum und doch Teil jener Masse, die der Held eines einstmals phrasenhaften, jetzt aber durchaus bodenständigen Volksschauspiels ist. Darin weht fühlbar Luft, blüht sichtbar Humor. Stüssi ist wirklich ein Flurschütz im grünen Jägergewand und Lodenhütchen, der Tellen zutraulich auf den Leib und uns aufs Zwerchfell rückt. Die Apfelschußszene funkelt in neuer Beleuchtung. Auf engstem Bühnenraum erreicht ein Extrakt des Wortlauts eine unvergleichlich tiefere Bewegtheit denn je. Es gibt keinen toten Punkt im Stück. Was toter Punkt hätte bleiben müssen, ist ja gerade deshalb gestrichen. Was seit langem ‚Zitat' ist, tritt zurück. Was man nie gehört hat, ist auf einmal sinnreich und sinnlich. Was als Ausbruch an dieser bestimmten Stelle seinen legitimen Dienst zu leisten hat, wird in voller Stärke ‚gebracht'. Denn man muß nicht etwa denken, daß Hauptmann darauf aus war, Schillers Feuer zu dämpfen, wie Brahm vor neunzehn Jahren zu seinem und Schillers Schaden getan hat. Wo es Grund hat, zu lodern,

lodert es schon. Nur der Affekt und Effekt ohne Ursach ist diesem Wahrheitsfreund verhaßt.

Und was hat er aus Brahms Ensemble gemacht! Schienen das nicht kümmerliche Reste, mit denen kein naturalistisches Stück von sechs Personen mehr zu bewältigen war? Man erinnere sich etwa an ‚Glaube und Heimat', vergleiche damit diesen ‚Wilhelm Tell' und staune. Man sei Zeuge, wie der blutjunge Herr Zeise-Gött als Melchthal beim Dreimännerschwur durch ein unterdrücktes Schluchzen heftiger ergreift, als ihm und andern durch die fulminanteste Absingung seiner Parade-Arie möglich wäre. Man sehe Herrn Oscar Fuchs als kernhaft gütigen Walter Fürst und frage, wie ein solcher Schauspieler zehn Jahre lang im Schatten stehen durfte. Man bewundere Fräulein Sussins leidenschaftliche Stauffacherin. Man wende den Blick nicht von ihrem Stauffacher. Man ergötze sich an Reichers untheatralisch dünkelhaftem, garnicht böswichtartigem, einfach hundeschnäuzig-schlechtem Geßler. Aber ich kann nicht alle nennen, die von Hauptmann Blut, Farbe, Wärme, Leben empfangen hatten. Herr Marr gibt den Tell ungewöhnlich einprägsam als einen gefährlichen Burschen, gefährlich in aller Unschuld durch seine Bärenhaftigkeit und eine Verträumtheit, die leicht zu Gewalttaten aufzuschrecken ist. Attinghausen heißt: Oscar Sauer. Verspottet mich nur: es war ein Abend des Glücks.

Die Hauptsache bleibt: Der alte Schiller lebt noch. Lebt wieder für alle, die sich nicht mehr gar zu viel aus ihm gemacht hatten. Die Sozietäre werden sich hoffentlich nicht einreden lassen, daß sie irgendwie pietätlos vorgegangen sind. „Und wenn zu dir von Sohnespflicht, mein Sohn, dein alter Vater spricht: gehorch ihm nicht, gehorch ihm nicht!" Und spricht zu euch von ‚Tradition' die ganze Wackelgreis-Legion: glaubt keinen Ton, glaubt keinen Ton! Euer Weg ist der richtige. Ihr habt nicht bloß das Recht — ihr habt die Pflicht, mit euern Augen von heute zu sehen; und ihr habt ja auch gar keine andre Möglichkeit. Und selbst wenn ihr sie hättet: seht nicht aus Schiller das achtzehnte Jahrhundert heraus, sondern seht euch in Schiller hinein. Und wenn man euch schilt: lacht tapfer des Widerstands. Euer Brahm war am größten, da ihn die Pfeile der Botokuden durchlöcherten. Jetzt wird er im Himmel sich über euch freuen.

Der Menschenfreund / von Willi Handl

Unsre Theater wüßten vermutlich heute noch nichts von Galsworthy, wenn nicht Bernard Shaw vor ein paar Jahren die Konjunktur für den englischen Import so kräftig angeregt hätte. Nun, mit irgendeinem mußte wohl angefangen werden, und Shaw ist immer noch der stärkste, immer noch ... Nachdem er also angefangen hatte, die Mattheit und Verlogenheit des englischen Schauspiels kritisch aufzuwühlen und leidenschaftlich zu beleben, kamen andre mit ähnlichen Versuchen, die Reform jenes unerträglichen Repertoires fortzusetzen. Galsworthy ist unter ihnen. Begann als feiner psychologischer Erzähler — etwa ein Bourget mit roten Backen; und nachdem er lange genug die seelischen Eigentümlichkeiten seiner guten Gesellschaft episch abgewandelt hatte, entdeckte er auch die trübere und größere Hälfte der lebendigen Welt, die nicht mehr ‚Gesellschaft' heißt. Es wäre darüber nachzudenken, warum sie nun auch in England anfangen, sich ihr Theatervergnügen mit derlei ironisch gewürzter, bitter schmeckender sozialer Weisheit versetzen zu lassen. Uns Deutschen liegt es im Blut, wir haben die „Schaubühne als moralische Anstalt" entdeckt, wohl uns! In Frankreich war es eine Zeit lang Laune oder Mode und verschwand dann wieder. In Italien wird derartiges noch immer nicht geduldet. Die Engländer fangen jetzt an, es sich gefallen zu lassen, wenn man ihnen, auf ein paar tüchtige sozialpsychologische Wahrheiten gestützt, von der Bühne her ins Gewissen redet. Beginnt ihr absichtsvoll verstocktes Selbstbewußtsein, dem sie so viel Macht und Ansehen verdanken, nun auf einmal nach altruistischer Durchleuchtung zu lechzen? Wird es subtiler oder wird es nur schwächer? Die Frage ist mehr als interessant — für England.

Für uns in Prag handelt es sich um eine Theaterpremiere. Man sieht ein Lustspiel von konzilianter Liebenswürdigkeit, das sich sehr ernsthaft und eindringlich geben möchte. Den Satten werden die Hungrigen, den Seßhaften die Vagabunden, den sozialen Rettern die Rettungslosen entgegengestellt. Ohne agitatorisches Geschrei und ohne den Wust dokumentarischer Tatsachen, der wissenschaftlich begründen will; sondern mit einem guten Lächeln, das über alle Widerwärtigkeiten des äußern Lebens hinweg die Seelen unmittelbar anrührt und aufschließt.

Da ist ein freundlicher älterer Herr, unverbesserlich in seinem Drang, zu helfen und Gutes zu tun. Sein Blick und sein Wesen zieht alle Bettler, Lungerer und Taugenichtse unwiderstehlich an; sie setzen sich auf ihn, wie Fliegen auf Zucker.

Er bringt sie förmlich an seinen Aermeln und Rockschößen mit, zur großen Verzweiflung seiner Tochter, die ihn von solchem Gefolge gerne befreien möchte. Am Weihnachtsabend hat er wieder drei solche Exemplare bei sich versammelt: einen verkommenen alten Kutscher, eine zweifelhafte Blumenverkäuferin und einen philosophischen jungen Franzosen, der sich auf der Suche nach irgendeinem unbestimmten großen Glück die Kleider abgerissen und die Stiefel durchgelaufen hat. Der freundliche Herr beherbergt diese drei, beschenkt sie, sucht ihnen zu helfen. Aber sie bleiben, wie sie sind, und keine Hilfe nützt. Das Leben hat ihnen nichts mitgegeben, als ihren Hang zu schmerzlosem Glück, eine unstete innere Flamme und ein bißchen Phantasie; das ist zu viel, um ein ärmliches Los in Geduld zu tragen, zu wenig, um ein besseres mit Beharrlichkeit zu erobern. Die Theorien der Sozialreformer werden an ihnen zuschanden; weder freundliche Rede noch eiserne Strenge, weder guter Rat noch liebreiche Tat können dauernd helfen. Sie sind vom Schicksal gezeichnet; man möchte wünschen, daß sie aus der Welt fort wären, und sie spüren diesen Wunsch der andern. Die beste Wohltat an ihnen ist: sie lassen, wie sie sind. Schließlich fehlt ihnen ja nichts als ein bißchen Wohlstand, um gut und glücklich zu sein. Denn der freundliche ältere Herr, der sich immer wieder von ihnen ausplündern läßt, ist im Grunde genau so unverbesserlich wie sie, und hätte er sein Geld nicht, wer weiß, wohin er längst, als einer der ihren, gekommen wäre! Das ist der Sinn und das ist eigentlich auch die ganze Handlung des Stückes. Mehr ereignet sich fast nicht. Es gibt kaum einen Vorgang, sondern nur einen Zustand, der von den näher und entfernter Beteiligten der Reihe nach durchgesprochen wird. Dies freilich mit aller Zartheit und Klugheit; mit einer freundlichen Leichtigkeit, die nicht totschlägt und nicht um sich beißt. Und der Franzose, der originellste und überlegenste Kopf unter allen, zieht dann die Schlußfolgerung, zu der sich der Dichter bekennt. Tolerantes Achselzucken: das bezeichnet die Stimmung dieses sozialen Lustspieles; eine milde Weisheit, die dem Psychologen alles erlaubt und dem Reformer alles verwehrt; dramatisch sehr furchtbar, praktisch nicht zu gebrauchen.

*

So sieht das Stück beim Lesen aus. In dieser Vorstellung war es nicht wiederzuerkennen und wurde mit allen Zeichen des Unwillens wie eine mißlungene und sinnlose Sache abgelehnt. Es sei gerechtermaßen festgestellt — denn das Stück wird bleiben und für sich selber reden; aber die Arbeit des

Abends ist dahin und kann nur das eine Mal beurteilt werden — es sei also festgestellt, daß den Regisseur nur ein geringer Teil der Schuld trifft. Herr Max Schütz ist auf diesem Gebiete Neuling (er hätte freilich nicht mit einer so ungewöhnlichen Komödie von fremdartiger Stimmung anfangen müssen) und hat, wie nicht anders zu erwarten war, manches verfehlt, aber auch manchen gesunden und begabten Einfall sehen lassen. Und von den Darstellern paßte der und jener ganz gut, mancher wenigstens halbwegs in seine Rolle. Es hat vielfach nur an Zeit und an Sorgfalt gefehlt, die ganze Feinheit der Zeichnung und die ganze Feinheit der Stimmung aus den Kräften, die ja vorhanden sind, herauszuholen. Solche Stücke müssen vorsichtig angefaßt oder — vorsichtig beiseite gelassen werden. Sonst bekommen sie ein Gesicht, wie dieses, das den Unbefangenen verdrießt und den Kenner schmerzt . . . Das war die deutsche Uraufführung. Welches Glück für Galsworthy, daß die englische Premiere schon etwas früher gewesen ist!

Dresden / von Christian Gaehde

In Anwesenheit des Königs, also des ganzen Hofes, vor den Stadthäuptern und einem Parkett von Bühnenschriftstellern und Theaterleitern ist am dreizehnten September das neue königliche Schauspielhaus eröffnet worden. Die Einweihungsvorstellung unterschied sich von ihresgleichen dadurch, daß nicht dilettantische Zweckdichterei sich stillos mit großer Kunst mischte oder abgerissene Szenen aus klassischen Werken wie gutgemeinte Versprechungen auf spätere Leistungen von Dauer und Gründlichkeit anmuteten. Nach Webers Jubelouvertüre leitete ein kurzer szenischer Prolog von Herbert Eulenberg, Scherz und Ernst in der Charakterisierung von klassischer Kunst, Moderne und Kritik glücklich mischend, zum ‚Robert Guiskard' und der ‚Torgauer Heide' über. Mit besonderem Recht hatte man diese klassischen Fragmente gewählt, denn die Hoffnungen ihrer Dichter hingen an Dresden und seinem Hoftheater, und was das alte Ensemble auf der neuen Bühne im großen Drama leisten wird, das konnte am besten mit diesen gewaltigen Torsen programmatisch angedeutet werden.

Ein schlichter Bau ist es, den die Firma Lossow und Kühne entworfen und errichtet hat, von vornherein nur für die intimern Wirkungen des Schauspiels gedacht. Höfische Prunkentfaltung, wie sie die Oper fordert, ist daher fast gänzlich vermieden. Sandsteinpilaster heben die Hauptfassade, unter der sich ein breiter Laubengang hinzieht; sonst hat man sich mit

einfacher Verputzung der ruhig gegliederten Außenseiten begnügt. Aus dem Kassenvestibül, das in warmen, einfachen Farben gehalten ist, führen Marmortreppen zum Ersten Rang. Das Foyer des Parketts birgt eine interessante Portraitgalerie von dresdner Bühnenkünstlern seit dem Jahre 1775, das Foyer des Ersten Rangs, in Elfenbein und Grau, bietet einen wundervollen Blick auf den Zwinger. Der eigentliche Zuschauerraum verbindet das alte Rang- und Logentheater mit der modernen amphitheatralischen Anlage und enthält in Parkett und drei Rängen 1312 Plätze. Er wirkt mit seinem grauen Grundton, dem Weiß, Gelb und Gold stärkeres Leben geben, ungemein geschlossen und läßt die alles beherrschende Bühne außerordentlich nahe erscheinen.

Sie wird das Interesse der Theaterfachmänner in ganz erheblichem Maße wecken, denn alle Errungenschaften der modernen Theatertechnik sind hier von Adolf Linnebach zu einem neuen Typus des Bühnenhauses weiterentwickelt worden. Die eigentliche Bühnenfläche besteht aus je drei unabhängig von einander versenkbaren Streifen von achtzehn Metern Breite und sechs Metern Tiefe, an die sich im Bühnenhintergrund vor dem Kuppelhorizont noch ein zwei Meter breiter Darstellerumgang, sowie an beiden Seiten je vier Meter breite feste Seitenpodien anschließen, sodaß sich ein Spielraum von sechsundzwanzig Metern Breite und zwanzig Metern Tiefe, eine Gesamtbühnenbreite von zweiunddreißig Metern ergibt. Die Bühnenstreifen lassen sich bis zu elf Metern unter und zwei Metern über das normale Niveau bewegen. Die im Schnürboden aufzuhängenden Dekorationen werden wie die Bühnenstreifen durch hydraulische Kraft bewegt. Da die seitlich von der Bühne gelegenen Räume zu Nebenbühnen nicht Verwendung finden konnten, wurde das gesamte Theatergebäude unter dem eigentlichen Bühnenraum und seitlich davon tief unterkellert. Um die versenkbare Bühnenfläche gruppieren sich in der Tiefe rechts und links je zwei Seitenbühnen und eine unter den Orchesterraum geschobene Vorbühne, jede in der Größe eines Bühnenstreifens (18:6). In diesem feuer- und schallsicher abgesperrten Keller werden die Dekorationen auf Wagen gebaut, auf die versenkte Bühne geschoben und in wenigen Sekunden nach oben befördert. Außer dem Kuppelhorizont von dreißig Metern Breite, zwanzig Metern Höhe und einundzwanzig Metern Tiefe, der sich bei der Darstellung von Berggipfeln, Abhängen, weiten Meeresflächen bewähren wird, ist für intimere Wirkungen noch ein kleiner Rundhorizont vorhanden. Dazu tritt die von Linnebach vervollkommnete Fortunybeleuch-

tung, die neben der Intensität direkter Strahlung des Bogenlichtes auch indirekte, diffuse Lichtwirkungen ermöglicht, sodaß mit der dresdner Bühnenanlage das Ideal einer allen erreichbaren Forderungen entsprechenden Illusionsbühne gegeben zu sein scheint.

Was die Eröffnungsvorstellung versprach, wird die kommende Theaterzeit gewiß halten, wenn das königliche Schauspiel auf dem von Karl Zeiß beschrittenen Wege weitergeht. Ueberblickt man den Spielplan der abgelaufenen Saison, so zeigt sich wiederum eine für ‚Hoftheater' gar nicht alltägliche Betonung des ganz modernen Repertoires. Zwar von der schönen Fähigkeit der materiell gut fundierten Hofbühnen, an Uraufführungen etwas zu wagen, machte man zu allerletzt weniger als früher Gebrauch — nur ‚Gabriel Schillings Flucht' (nach der lauchstädter Probeaufführung), ‚Belinde' und Lilienfeins ‚Tyrann' sind zu vermerken — aber dafür ist eine große Stetigkeit, eine fast jeder Premierennervosität bare Ruhe in die Erstaufführungen und nicht nur in sie hineingekommen. Man sah im letzten Jahr Schnitzlers ‚Zwischenspiel', ‚Genoveva', den ‚Kammersänger', ‚Fannys erstes Stück' und ‚Jedermann' in fast einwandfreien Aufführungen, man ließ in Emil Pohls altem ‚Jongleur' der Karnevalsstimmung die Zügel schießen, und bot außer den stehenden Vorstellungen der Klassiker und notwendigen Unterhaltungsschriftsteller eine Reihe von Neueinstudierungen, unter denen ‚Maria Magdalene' und ‚Herodes und Mariamne' den Hebbel-Zyklus vervollständigten, Kleists ‚Hermannsschlacht' der Jahrhundertfeier Rechnung trug, und Molière, Otto Ludwig, Gustav Freytag, Ibsen und Wassermann in bester Weise vertreten waren. Auf der neuen Bühne, so wissen wir, wird die etwa fünfzehnjährige gute Tradition des dresdner Hofschauspiels gewahrt werden. Jetzt aber ist auch die Möglichkeit, mit einem ausgesuchten Ensemble zur führenden Hofbühne deutscher Zunge zu werden, nicht nur nahegerückt — sie muß Wirklichkeit werden, denn sie erscheint beinah wie ein Gebot.

Tabaktrust / von Vindex

Wie von Osten, einstmals, das Heil und der Geist kam, so kommt uns jetzt von Westen das Unheil und der Mechanismus. Das Amerikanertum, der kleinen Halbinsel Europa von jeher ohne Verständnis und feindlich gegenüberstehend, wartet mit drohend erhobener Faust des Tages, da es sich uns endgiltig aufzuzwingen vermag; sendet inzwischen Kampfansage auf Kampfansage über den Ozean: und schon

sind, bei vorgeschobenen Posten, allerhand Zusammenstöße erfolgt. Der Eroberer ist auf dem Marsch.

Wen dies zu bildhaft dünkt, und wer vermeint, er, für seine Person, lebe im schönsten Frieden, der mag sich daran erinnern, daß Turnier und Feldschlacht längst nicht mehr die eigentlichen Mittel sind, um Macht zu zerstören und Macht zu begründen; daß es einen gewaltigeren, heimlicheren und unheimlicheren Sieg gibt, als den, der mit Kanonenschüssen erfochten wird: den Sieg eines Wirtschaftssystems über das andre. Und wie Gott, der alte, der Schlachtengott, auf der Seite der stärkern Bataillone war, so ist die Vorsehung in dem neuen Kampfe Parteigänger des größern Kapitals.

Nun sind sicherlich Leute da, denen es gleichgiltig vorkommt, welchem ‚System' sie dienen, wenn sie ihr Geld ausgeben und die kleinen Annehmlichkeiten dieses Daseins dafür eintauschen. Es ist ihnen, so versichern sie, gradeswegs egal, wer außer ihnen selber letzten Endes noch Nutzen von ihrem Gelde hat. Aber sie würden nicht so gleichmütig sein, wenn sie eines Tages erführen, daß sie nur Schaden und andre nur Nutzen davon haben. Das wäre denn doch . . !

Mattblau wirbelt leicht dahin der Rauch Deiner Zigarette, der Trösterin, Anregerin, und wie sonst Du sie liebkosen magst; der Freundin jedenfalls, die für Dich entbrennt, so oft Du ihr nahst; die für Dich ihr Leben läßt — kurz: Du wirst nachdenklich, und Deine Ideen wandern. Hier bin ich nun, so meint Dein Hirn, und eine Welt tut sich auf, die von meiner Gnade lebt: Der Farmer in biedern Strohhut, draußen irgendwo in Kentucky oder Tennessee, in Cuba oder in Griechenland und Aegypten; er mit seinen Landarbeitern; der Schiffer, der die braunen Blätter übers Wasser in die großen Häfen der Heimat bringt; der Zigarettenarbeiter — oder, mein Gott, sollte nicht vielmehr —? gewiß, sie selber, die braune Arbeiterin mit den flinken Fingern, und auch der Künstler, der den Karton als kleines Meisterwerk schuf; dann er, der Händler, der Mann, der sie uns verkauft . . . so bin ich eingeschaltet in das schwingende Triebrad der Wirtschaft und alles Lebens, nähre viele Einzelne und einen braven Stand; und gebe dabei zuletzt sogar — Du denkst der amtlichen Banderole — dem Kaiser, was des Kaisers ist.

Angenehm duftend brennt die Zigarette bräunlich zu Deinen Fingern herab; und Du greifst zu der andern . . .

*

Drüben, in Amerika, sitzen die zehn Herren, die den Tabakkonsum der Union zu neun Zehnteln monopolisiert haben.

Die nach England gegangen sind und es besiegt, die Rußland erobert haben, und die nunmehr uns selber ernstlich zu Leibe wollen. Schon jetzt stimmt es nicht mehr so recht mit Deinen Phantasien zur Zigarette, lieber Leser und Raucher; schon jetzt machst Du in Wahrheit garnicht eine so phantastische Anzahl von Leuten glücklich, wenn Du rauchst — und die Trustsorte erwischt hast. Dann gehen in Wirklichkeit ganz andre Dinge vor: mit jedem Griff in die zierliche Dose vor Dir wirfst Du einen Pfennig oder zwei, auch drei, weit durch die Luft und über den Atlantischen Ozean, wirfst das Geld in die immer bereiten Taschen jener zehn Gentlemen von der British-American-Tobacco-Company. Tag und Nacht erreicht es sie, in den Kontorsesseln wie in Klubfeuteuils und zur Seite blonder weißhäutiger und goldzahniger Frauen. In ihre Taschen fliegt es; und ihre Untergebenen sind tagaus tagein an der Arbeit, diesen Geldstrom in Fluß zu erhalten, Deinen Pfennigen Schwingen zu verleihen; Dir Deine kleinen Freuden zu verkümmern und die frohen Gedanken Dir zu vergällen, die der weiche und warme Rauch Deiner Zigarette mit empornimmt.

Das ist die Welt, die Du schaffst, die Du erhältst, und mit Dir jene Tausende und Millionen, die im Studierzimmer, im Boudoir, in den Tag- und Nachtwirtschaften oder sonst irgendwo auf der weiten Welt zur Zigarette greifen. Ueberall und zu jeder Stunde fliegen die Pfennige, Centimes, Kopeken, die Heller und die Batzen auf und hinüber zu jenen zehn Leuten in den Kontoren der Wolkenkratzer oder in den Billardzimmern ihrer detektivbewachten, grünen Landsitze.

Und schließlich könnte dies alles Dir noch gleichgiltig sein, wenn es ehrlich dabei zuginge. Wenn es sich um reelle, tüchtige und höchstens ein wenig zu smarte Geschäftsleute handelte, die Dir anständige Ware verkaufen, und Dir den gebührenden Preis dafür abnehmen. Man will eben leben. Ginge es so zu, dann könnte es Dich vielleicht ungerührt lassen, daß man von drüben, mit transatlantischen Mitteln, eine blühende deutsche Industrie (von dreißigtausend Betrieben) unters Rad bringen will, daß man Arbeiter entlassen, Löhne drücken, Kaufleute zu schlecht bezahlten Hörigen machen und Eigenleben töten will. Du dürftest, drohten diese Gefahren allein, vielleicht die Achseln zucken und die Dinge als zu entfernt abtun. Aber man will weit Schlimmeres: man will Dich selber treffen und Dir gradeswegs ans Leben. Du sollst aufhören, Du selbst zu sein mit Deinen Neigungen, Regungen, Geschmacksrichtungen; sollst ein Faktor werden in ihrer Rechnung, nichts

weiter, und ein Konsument ihrer Waren, keiner andern. Sie werden Deinen Wünschen Hohn sprechen und Dir ein teures und schlechtes, mit liebloser Willkür fabriziertes Kraut zum Rauchen anbieten, für das sie den Preis Dir diktieren — der ökonomische Absolutismus wird herrschen . . . .

*

Tua res agitur.

Aber auch das Ethos leidet, wenn der Mechanismus und der Trust und das Privatmonopol kommen und sich schon der innerlicheren Reize unsres Erdenlebens bemächtigen. Wirtschaftsform hin, Wirtschaftsform her — aber was denkt der anständige Mensch etwa vom Schwitzsystem in den newyorker Schneiderwerkstätten, von der Kinderarbeit in den Bleibergwerken Siziliens, von der Vergiftung der Massen mit Monate altem Packfleisch in Chicago. . . .

Alle diese Greuel übertrifft der Tabaktrust. Er hat auf seinem Wege jede Rücksicht und alle Scham hinter sich gelassen, und Menschenhekatomben seinen Zwecken geopfert.

Im Jahre 1890 rauchte man in den Staaten drei Milliarden Zigaretten jährlich; der Bedarf wurde von einer arbeitsamen Industrie gedeckt. Da kam James B. Duke und gebot dem normalen Zustand ein Ende. Mit fünfundzwanzig Dollarmillionen Kapital gründete er die fünf größten Zigarettenfabriken zu einer Gesellschaft um, warf zwei Millionen Aktien dem Publikum als Lockspeise vor, rief in Verbindung mit seinem Freunde, Herrn Anthony N. Brady, eine maßlose Spekulation in den Trustwerten hervor und stellte glänzende Gewinne in Aussicht. Die Kurse stiegen, und Anfang 1895 hatten die Gründer ihre dreiundzwanzig Millionen (von zunächst zurückgehaltenen) Aktien alle losgeschlagen. Ende 1895, so um Weihnachten herum, fischten sie sie wieder: nachdem sie das (natürlich falsche) Gerücht verbreitet hatten, der Trust beginne mit Verlust zu arbeiten. Wilde Angstverkäufe warfen das Aktienmaterial auf den Markt, die Kurse stürzten, und an der Börse lagen die Opfer mit durchschossenen Schläfen. Zu 66 kauften die Gründer wieder, was sie zu 170 verkauft hatten. Im nächsten Jahr gab der Trust zwanzig Prozent Dividende, und seitdem nie unter vierzig Prozent. Inzwischen war fast alle Konkurrenz erstickt, aufgesogen, an die Wand gedrückt. Neben der Zigarette, deren Verbrauch jetzt auf zwölf Milliarden Stück in Amerika gestiegen war, wurde der Kautabak und der Schnupftabak in vieljährigem Kampfe besiegt, wurde sogar die Zigarre mit eingefangen (Bock und Henry Clay sind Trustfabrikate). Im Jahre 1904 wurde dies Schauspiel selbst dem Bundesobergericht in

Washington zu bunt: er löste den Trust als gemeingefährlich auf. Aber es blieb beim bloßen Dekret, und die Zusammenballung dachte nicht daran, sich zu entwirren. Ihr Gesamtkapital war auf zweihundertfünfzig Dollarmillionen — das sind mehr als eine Milliarde Mark — angewachsen, als sie dazu überging, die Rohmaterialproduzenten gefangen zu nehmen. In Cuba und Portorico hatten die Pflanzer ursprünglich zwanzig Cents für das Pfund Tabak erhalten. Den Emissären des Trusts gelang es, den Preis auf sechs Cents herabzudrücken. Die Pflanzer, die ihre Existenz bedroht sahen, schlossen sich zusammen, um den Trust zu sperren. Ein wahnwitziges Unterfangen. Das Gold sprengte die Heiligkeit von Schwüren und Verträgen. Einzelne ganz Verzweifelte griffen zu den Mitteln direkter Gewalt: Pistole, Feuer und Schwert. Es wurde romantisch, und träumerische Dinge begaben sich. ‚Nachtreiter' erschienen auf den Landstraßen, vermummte Gestalten; und abgelegene Farmen, wo Trusttabak lagerte, gingen alsbald in Flammen auf. Trustagenten wurden des Nachts aus ihren Betten geholt und durchgeprügelt, Schlachten wurden geliefert — bis die Farmerschaft besiegt war. 1901 kam der Trust nach Europa und zuerst nach England, wo er die Imperial-Tobacco-Company nach einem Jahr erbitterten Widerstands durch Preisunterbietungen zu Tode hetzte. Indes hatte der Trust die Zahl seiner Arbeiter von 29 800 auf 24 000 verringert; er beschäftigte, bis das Kinderschutzgesetz erging, zur Hälfte Frauen und Kinder, trat allen Zusammenschlußbestrebungen seiner Angestellten mit Nachdruck entgegen und besoldete sie dabei zu einem Satz, der zehn bis fünfzehn Prozent unter dem Uniontarif lag. Das nicht gerade empfindsame Amerika spricht nur mit Ekel und Abscheu von den Magnaten des Tabaktrusts: Herr J. B. Duke sowie sein lieber Bruder B. U. Duke mit allen ihren Freunden von der Aktienmajorität gelten als die unverfrorensten Finanzpiraten ihres Landes, und dadurch, daß einer von ihnen, Mr. Tom Ryan, eine Million Dollar der katholischen Kirche geschenkt hat und sich drei Hausgeistliche in prunkvoller Livree hält, mag sich vielleicht der Himmel mit den Geschäftsmethoden des Tabaktrusts versöhnen lassen; wir Menschen nicht.

*

Zahlen ermüden. Aber es sollte doch jeder selber Einblick nehmen können. Und jetzt soll er Partei ergreifen, sich auf eine Seite schlagen, Posto fassen — und erkennen, daß ein Kampf entbrannt ist, in dem wir alle gebraucht werden, und den wir ausfechten müssen als Soldaten der Kultur.

Antworten

H. C., Berlin. Aber Sie dürfen wirklich nicht denken, daß hier der Holzbock irgendwie bekämpft oder herausgefordert werden soll. Um Himmelswillen! Wer gar nicht wirkt, wirkt auch nicht schädlich. Nur lachen soll man manchmal über ihn. Die immer wieder erschütternde Komik dieses Analphabeten empfinden — oder richtiger: der Tatsache, daß das in einem Riesenblatt gedruckt wird. Weiter nichts. Nun wieder. Er begutachtet die berliner Theaterverschiebungen. Erstens: Barnowsky. Brahm, spricht er, hätte nie ein paar Parkettreihen dem Orchester eingeräumt. Barnowsky tuts. „Auch aus dieser Barnowskyschen Auffassung leuchtet ein ideales Streben, denn ein Schauspieldirektor, der sich für ein Werk ein teures Orchester engagiert, dem er so und so viel erste Parkettreihen opfern muß, offenbart, daß er durch den Wegfall von guten Plätzen im Interesse der Sache auf eine gewisse Einnahme verzichtet." Zweitens: Meinhard und Bernauer. „... die schlechten Zeiten, in denen man gern abends zugunsten der Heiterkeit, die ihre Possen verbreiten, auf die sogenannte Literatur verzichtet ... Das Komödienhaus eröffnen sie mit einer Komödie von Auernheimer. Für die Literatur bleibt ihnen das Theater in der Königgrätzerstraße." Dabei will er Auernheimer nicht einmal weh tun — er kann nur nicht schreiben. Und wenn alles vorüber ist, wenn man alles gesehen, alle gehört hat, vernimmt man doch immer wieder gern diese ulkige Kruke, deren Monographie noch zu verfassen ist.

Premierenpublikum. Immer schnappt man doch aus Deinen Unterhaltungen, aus Deinem Gesumse was auf, das über vieles hinwegtröstet. Schauplatz: ‚Wilhelm Tell' im Deutschen Künstlertheater. „Und wissen Sie, gestern, bei ‚Peer Gynt', das war ein gesellschaftliches Bild, ein Bild —! Das sieht man nur an... bei... also nur bei Sudermannpremieren!" Und als nach dem vierten Akt geklatscht wurde, verbeugte sich Hauptmann in der Direktionsloge und zeigte auf die Bühne, als stünden dort diejenigen, welche... Da sagte einer im Parkett: „Siehste, er will ja — aber er kann nich riiber...!"

J. M. Nein, der Zirkus ist eine unintelligente Sache. Mag man schöne Pferde bewundern: einem richtigen Reiter wird es immer unverständlich bleiben, warum so ein Tier gerade Walzer tänzeln muß. Der Rest: Schweigen. Oder vielmehr Lärm, brüllende Farben, dummer Kitsch und eine simple Einfältigkeit, die in ihrer Unkompliziertheit nicht einmal komisch wirkt, weil man sich noch etwas darauf einbildet. Die Clohns sind leider keine mehr und verdienen diese berliner Aussprache. Ueber die fürchterlichen Pantomimen sind Sie wohl genügend unterrichtet, bleiben also nur die ‚Sensationen'. Ja, Ehrliche geben zu, daß der Kitzel, vielleicht Zeuge eines veritablen Genickbruchs zu sein, schon etwas für sich hat. Aber das geht doch nicht, und widerlich ist es auch. Lassen wirs.

K. St. in Helsingborg. Da Sie doch in Ihrem nächsten Brief, getreueste aller Leserinnen, die bange Frage stellen werden, warum und zu welchem Zweck Binder den Tabaktrust in der ‚Schaubühne' vornimmt, und ob er sich nicht vielleicht in der Adresse geirrt habe, so sei Ihnen gleich heute gesagt: Wenn hier neun Jahre das Theater und nur das Theater betrachtet worden ist, so habe ich

damit noch nicht das Recht verwirkt, einmal andre Dinge betrachten zu lassen und zu betrachten. Ein Feld abgesondert von allen andern zu beackern, hat seine Reize, seine Vorteile, aber auch seine Gefahren. Es gibt hundert Zusammenhänge mit den andern Feldern, die auf die Dauer doch nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Wir können uns nicht entziehen, wenn der Reichsbankdiskont hinaufgesetzt wird, und letzten Endes hängen wir alle an Fäden, die in der Burgstraße zusammenlaufen. An feinen Fäden, die wir nicht immer sehen. Aber gerade deswegen sollten wir sie sorgfältig ansehen, sollten wir lernen, wie es auf der Welt zugeht. Denn schließlich sitzt im Theater, dessen Bühne wir seit neun Jahren zu säubern versuchen, auch ein Publikum, von dem hier noch zu wenig gesagt worden ist. Jetzt also wollen wir öfters das Fenster des Arbeitszimmers öffnen, ein wenig hinausblicken und Ihnen dann berichten, was es draußen gibt — liebste aller meiner Leserinnen.

Mynheer Felix / von Theobald Tiger

Mynheer schüttelt die Pfeife von Ton:
Genug Berlin — ich kenne dich schon!
Immer dieselben Premieren und Cliquen —
da muß ja mein freier Geist ersticken.
Immer dieselben Cliquen, Premieren —
ich mag nichts mehr sehen, mag nichts mehr hören.
Lebt wohl! Ich pack meinen Kragen ein.
Lebt wohl! Ich gehe nach Frankfurt am Main.

Mynheer schüttelt die Pfeife von Ton:
Frankfurt — genug! ich kenne dich schon!
Immer dieselben Handelsleute,
die Prosa des Alltags, morgen und heute.
Immer dieselben Budgetaufsteller,
das Tempo zu langsam — schneller! schneller!
Lebt wohl! Ich greife zu Kragen und Hut.
Ueber'n großen Teich — und damit gut!

Mynheer schüttelt — ich schüttle den Kopf:
Wenn dieser nervöse Jammertropf
die Absicht hegt, etwas zu projektieren,
dann setzt es ein Kom- und ein Dementieren,
und sie staunen ihn an, der noch alle Jahr
immer etwas anderes war:
Journalist, Romanschreiber, Regisseur —
war aber niemals so weit her.

Mynheer patzt — und die Presse bucht.
Mynheer verschwindet — die Presse sucht.
Sind aber hundert Bessere im Land,
die machen höhere Ehre dem Stand.
Laßt doch den sich endlich trollen.
Mag er immerhin sonst was wollen —
wir haben den Klatsch und den Mynheer satt:
Habeat sibi! Habeat!

Rundschau

Halévy und Auernheimer

Es ist schon möglich, daß da irgend einmal ein vulkanischer Ausbruch stattgefunden hat. Wie dem sei — heute langweilt man sich angesichts der mißfarbenen Lavamassen. Kaum zu denken, daß dies einst glühend hervorgebrochen ist. Mir ist selbst Meyerbeer näher, imponierender als Halévy. Es ist nicht einzusehen, warum das Deutsche Opernhaus von Charlottenburg diese laute und äußerliche Angelegenheit zwischen die alleinseligmachende Musik vom Freischütz und Figaro schiebt. Um Herrn von Hülsen im Arrangement historischer Schützenfeste Konkurrenz zu machen? Um solcher Inszenierungskünste willen brauchten wir bei Gott kein neues Opernhaus. Da sah man im Judenviertel von Konstanz das Zimmer des Eleazar, das genau so groß und um weniges nur prunkloser war als der Bankettsaal des ganzen Konzils. Da erlebte man Volksaufläufe, die so dürr nach den Stimmen gegliedert waren, daß sie schon mehr strenggeübten Aufzügen glichen. Das Bankett — lebendes Bild verbunden mit Chorgesang. Schließlich der Zug zur Kirche, als habe ihn Knackfuß gestellt. Nirgends ein Versuch, das hohle Pathos der Musik durch Menschlichkeit erträglicher zu machen, die Judentragödie blutrünstig und unheimlich vor dem Prospekt der engen Reichsstadt, der tollen, verschwenderischen Konzilgesellschaft aufsteigen zu lassen. Kulissen-Renaissance, verschärft durch Gefühls-Tremolo der großen Oper.

Da geh' ich eigentlich noch lieber zu Auernheimer ins Komödienhaus. Da ist wenigstens eine runde, saubere Aufführung, und man kann sich über die Homogenität von Autor und Publikum freuen. Nein, wie er das heraus hat, der Auernheimer, Moral und Pikanterie zu frisieren. Sein ‚Paar nach der Mode' ist genau so amoralisch, wie es bei dem Plan möglich ist, eine angebrochene Ehesache mit der Sentenz zu krönen: Ehe muß eben Ehe bleiben und wenn schon, denn schon! Frau Rechnungsrat Huber stellt sich den Reichtum so vor, indem daß man dann sogar fürs Dienstmädchen Beefsteaks gibt und selbst Hummer mit Austern garniert genießt. Genau so stellt sich Auernheimer die Vorurteilslosigkeit vor. Immer mang — wenn nicht fremden Betten, so wenigstens fremden Chaiselongues. Es ist eigentlich kein Wort über ein Stück zu verlieren, bei dem man eine neue Attraktion verwirklichen könnte: der Schauspieler muß immer mitten im Satz aufhören, und das Publikum darf die Pointe erraten. Wer sie zuerst ruft, kriegt 'ne Freikarte; wer

die meisten errät, wird zum Auernheimer ernannt. Aber die Aufführung war wirklich hübsch. Die Mulli von Ludmilla Hell hat sie fast zu einem Vergnügen gemacht. Es ist, dank dem Dichter, nichts weiter über sie zu sagen, als daß sie sehr geschickt, in sehr gutem Tempo von Aphorismus zu Aphorismus half. Zwei vortreffliche Chargen: Herr Gebühr als Bob und Frau Richard als Tante Hofrätin.

Ulrich Rauscher

Der neue Brieux

Brieux macht bekanntlich die Bühne zur moralischen Anstalt. In den ‚Schiffbrüchigen' so gut wie in dem dreiaktigen Schauspiel ‚Die armen Frauen', deren deutsche Uraufführung uns das Schauspielhaus am Neustadtswall von Bremen vermittelte. Solange nicht das goldene Zeitalter künstlerischer Reinkultur für unsre Schaubühne angebrochen ist, solange ist man nicht befugt, Brieux das Heimatrecht auf der Bühne zu bestreiten. Die Szene zum Gerichtssaal zu machen, in dem der Anwalt sich zum Beschützer beleidigter Frauenehre und gefährdeter Moral aufwirft und mißbrauchte Herrenrechte mit empörtem Grimm in ihre Schranken weist, ist denn doch löblicher, als wässerige und abgestandene Schwankmilch zu servieren. Beweist erst, daß euch diese nicht mehr mundet, dann geht getrost Leuten wie Brieux an den Kragen! Was Brieux will? Eine Veredelung des Kampfes zwischen Mann und Weib auf dem Feld gemeinsamer Arbeit. Er klagt an. Als Demokrat fordert er für die ringende Frau Gleichstellung mit dem Manne; als Moralist fordert er vom Mann einen größern Respekt vor der Frau; als Sozialist will er der Frau das Recht der Organisation erkämpfen. Der Stützpunkt seiner Thesen liegt in der Feststellung, daß die vermögenslose alleinstehende Frau (‚La femme seule' lautet der französische Titel dieses Stückes) ohnehin ein Stiefkind des Schicksals sei, das des größten Schutzes bedürfe, weil es seiner Bestimmung als Weib und Mutter entzogen ward. Wäre es Brieux gelungen, statt Typen Menschen zu schaffen — sein Stück wäre ein dramatisches Kunstwerk geworden. So bleibt es ein Stück ohne Selbstzweck. Ein Stück voll krasser Gegensätze, aber ohne Wechselbeziehung der Charaktere. Wer aus Thesen Menschen macht, der steckt den Charakter in eine Zwangsjacke, die immer nur die gleichen Bewegungen erlaubt. Und wer eine Tendenz verficht, der kennt nur die Begriffe Gut und Schlecht, wobei, einer sinnfälligern Illustration zuliebe, das Schlechte den breitern Raum einnimmt. Daß Therese, die nach harten Enttäuschungen im selbstgewählten Kampf ums Dasein am Ende ihrer Weibbestimmung wiedergegebene femme seule, stellenweise aus diesem starren System heraustritt, beweist leider auch nicht mehr als die Routine ihres geistigen Erzeugers.

Franz Kettler

Tagebuch

Hans Junkermann

Es war einmal ein Stück im Trianontheater, das fing nicht damit an, daß das Kammerkätzchen mit dem Wischtuch und der Diener mit dem Wedel einen kleinen verliebten Schwatz über ihre Herrschaft riskierten. Aber das ist ein Märchen. Dies ist nun einmal der Auftakt, der auf Junkermann vorbereitet. Er kommt, und schon hat man den Geschmack saurer Zitronen. Sein ewig schmeckender Mund verarbeitet alle bittern Eindrücke durch diese Lippenbewegungen. Er kann seine Bäckchen ganz nach oben verschieben, daß die Aeugelchen nur noch glitzern, er ist dann bescheiden wie das Zahnbürstenbärtchen, und man ist versucht, über ihn nur noch in Diminutiven abzuhandeln. Heil und Preis ihm, wenn er gebrochen (im dritten Akt) dasitzt, und schmerzlich erklärt, was ihn angehe, ihm sei nunmehr alles gleich. Einmal sah ich ihn in einer feinen, kleinen Sache, die ausging, wie das Hornberger Schießen: eine leichtsinnige Person versuchte nämlich, ihn, den Stubengelehrten ... eben zu versuchen. Er bereitete sich auf diesen Besuch und Versuch vor, indem er sich den guten Rock antat, sich eine Zigarette in das erstaunte Gesicht steckte und vor dem Spiegel murmelte: „So, jetzt wären wir einmal leichtsinnig!" Ach Gottchen! Von hinten gesehen kommt zuerst ein Rock, dann ein riesiger Kragen, dann ein riesiger Nacken, dann nichts, dann eine Perücke, und ganz oben das Köpfchen. Und wenn er so bescheiden und von aller Welt gehänselt und besiegt unter den französischen Kommissaren des Trianontheaters, die unter dem Gehrock eine blau-weiß-rote Leibbinde tragen, vorbei an dem Kintopgrafen Laurence einherspaziert, vorbei an den schönen Frauen, dick wie die Generalkonsulin und verführerisch wie diese: dann ist es doch ein bißchen schade, denken wir, daß er nicht hin und wieder etwas Literatur spielt.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Engelbert Humperdinck: Die Marketenderin, Eine deutsche Spieloper in zwei Aufzügen, Text von Robert Misch. Adolph Fürstner.

Roda Roda und Gustav Meyrink: Huß, Zilla, huß; Lustspiel in einer Szene und drei Akten. Ahn & Simrock.

Annahmen

Calderon: Jeder hüte sein Geheimnis, Lstspl.; übersetzt von K. Werner. Jena, Stadtth.

Karl Schönherr: Das gesegnete Jahr, Bauerndrama. Wien, Deutsches Volksth.

Justus Maria Schoenthal: Die Krone in der Ferne, Renaissancestück. Frankfurt a. O., Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

12. 9. Thaddaeus Rittner: Der Mann im Souffleurkasten, Komödie. Wien, Residenzbühne.

Max Jacoby: Michael Servetus, Komödie einer Geistesfreiheit. Tilsit, Stadtth.

13. 9. Karl Ettlinger: Das Beschwerdebuch, Bauernkomödie. München, Volksth.; Wien, Deutsches Volksth.

16. 9. Arno Holz: Sonnenfinsternis, Fünfaktige Trag. Hamburg, Thaliath.

Kurt Küchler: Die goldene Locke, Dreiaktiges Lstspl. Bremen, Stadttheater.

17. 9. Hermann Stein: Kaiserparade, Schwank. Hamburg, Neues Theater.

Gertrud Prellwitz: Die Tat, Patriotisches Festspiel. Tilsit, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Henry Bataille: Das große Werk, Dreiaktiges Schspl. Altona, Stadttheater.

Vereine

Auch in Berlin sind seit einigen Monaten Bestrebungen im Gange, um der Frauendramatik vorwärts zu helfen. Der Deutsche Schriftstellerinnenbund (Vorsitzende: Fräulein Katharina Zitelmann) hat im April eine Kommission eingesetzt, die sich — unter Leitung von Frau Margarete Pochhammer, Groß-Lichterfelde-West, Unter den Eichen 127 — mit dieser Angelegenheit befaßt. Zahlreiche Stücke sind schon zur Prüfung eingesandt worden.

Personalia

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Josef Schildkraut.

— (Lessingth.): Raoul Aslan.

— (Th. a. Nollendorfpl.): Dr. Ernst Kamnitzer (Dramaturg).

Frankfurt a. M. (Opernhs.): Otto Fanger vom königsberger Stadtth.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Raoul Auernheimer: Das Paar nach der Mode, Lustspiel in drei Akten. Komödienhaus.

1. Die Pointe wird schöpferisch und zeugt für drei Akte Psychologie und Handlung.

2. Der wiener Jour- und Cafehauswitz beherrscht den Dialog, in einer Fülle freilich, wie sie kaum einem andern Schriftsteller zu Gebote steht.

3. Es blieb bei dem Versuch, einen Abend lang Menuett zu plaudern, was von Akt zu Akt mehr mißriet.

4. Es werden nur lose aneinandergereihte Vorgänge geschildert, die sich aber durch einen eleganten, witzsprühenden Dialog zu einem Ganzen einen.

5. Auernheimer zählt nicht zu den Ewigen, aber er zählt zu den ewig Wiederkehrenden, die seit Benedixens Tagen in ein harmloses Lachkabinett führen.

*

II. Antony Mars und Maurice Desvallières: Im Ehekäfig, Schwank in drei Akten. Residenztheater.

1. Wohl hat man das schon oft gesehen, aber man lacht doch wieder.

2. Für genügsame Leute, die um jeden Preis lachen wollen, ist wieder gesorgt.

3. Der Beifall, der reichlich gespendet wurde, kommt wohl auf das Konto der Darsteller.

4. Es gehört eine schier unfaßbare Liebe für das anrüchige Genre dazu, um durchaus bei guter Laune zu bleiben.

5. Wir lachen nicht, wenn der heilige Mumpitz durch einen allzu deutlichen Mangel an Einfällen beeinträchtigt wird.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 2. Oktober 1913 Nummer 40

Nebenrollen / von Julius Bab

Die Vorrede eines Buches, das bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheint.

Ich nenne diese Betrachtungen ‚Nebenrollen' — etwa, wie grimme Degen den Todfeind noch einmal beim Namen riefen, vor dem Entscheidungskampf, in dem sie ihn aus dem Leben und dem Gedächtnis der Lebendigen tilgen wollten. Denn mein Wunsch ist kein andrer, als mittelst dieser Betrachtungen das Wort ‚Nebenrollen' zu vernichten, es aus der Geschichte der wahren dramatischen Dichtung zu vertilgen. Ich möchte an einer Reihe von Beispielen beweisen, daß es keine ‚Nebenrollen', keine ‚Episoden' und keine ‚Chargen' in einer wirklich großen dramatischen Dichtung gibt, sondern nur Hauptrollen. Hauptrollen in dem Sinne, daß jede Gestalt, die ein großer Dichter in das Netz seines Dramas mit versponnen hat, unlöslich fest im ganzen Gewebe sitzt, daß sie ohne Vernichtung oder schwere Verletzung des Ganzen nicht herausgenommen werden kann. Und mehr als das: es ist eines der tiefsten Geheimnisse in der Architektur eines großen Dramas, daß dies geistige Gebilde (im Gegensatz zu allem räumlich Vorstellbaren) an jedem Punkt seiner ganzen Oberfläche auch seinen Mittelpunkt hat; daß es möglich ist, jede Rolle, auch die dem Umfang nach geringste, so zu sehen, daß das ganze Stück auf sie zuzustreben scheint; daß sie im Mittelpunkt des Ganzen steht und sich die Stimmung, der Sinn, die ‚Idee' des ganzen Werkes in ihr rein verkörpert. Kein großer Dichter hat Figuren geschaffen, die lediglich Mittel zum Zweck sind, die nicht zugleich einen tiefen Sinn in sich selber haben — einen Sinn, der dem Geist des ganzen Dramas stets aufs engste verschwistert ist. Das Gesetz organischen Wachstums, dem jede Dichtung untersteht, bringt das Wunder zustande, daß so oft ohne Wissen des Dichters unter seiner Hand rein zweckmäßige Bindegestalten zu selbständigen und dem Geist des Ganzen doch tief verknüpften Gestalten werden. Und dies Gesetz wirkt, daß

‚Nebenrollen' nur in Machwerken von Bühnenlieferanten, in wirklichen Dichterwerken aber ausschließlich Hauptrollen existieren. Es gibt überhaupt keine Fälle innerhalb der wesentlichen dramatischen Literatur, wo das, was unser Theaterjargon Nebenrollen, Episoden, Chargen nennt, nicht von größter dichterischer Bedeutung und auch von höchster schauspielerischer Möglichkeit wäre. An einer Anzahl von Beispielen will ich das zeigen.

Ich möchte den Theaterleiter damit ermuntern, der richtigen Besetzung solcher Rollen mehr Gewicht beizulegen, und ich möchte zugleich gegen die schauspielerische Gedankenlosigkeit damit angehen, die den quantitativen Wertmaßstab an jede Rolle legt. Dem alten und immer noch unerfüllten Wunsch aller echten Theaterfreunde, daß gerade die kleinen Rollen von ersten Kräften gespielt werden, möchte ich einen Beistand tun. Die umfänglichen, quantitativ ausgiebigen Rollen bieten soviel Suggestionsmöglichkeiten, bieten sozusagen einen so langen innern Anlauf, daß auch die jüngere unreife Kraft in ihr zum Ziel kommen kann. Die kurz hingesetzte ‚Episode' verlangt einen viel mehr sichern und freien Künstler, wenn ihr ganzer menschlicher Gehalt, ihre ganze dichterische Bedeutung erschöpft werden soll. Es ist viel leichter, den Ferdinand zureichend zu spielen, als den Kammerdiener. Für diesen Schillerschen Kammerdiener, dessen Qualitäten freilich sehr ins Auge springen, gibt es ja eine erfreuliche Tradition: Döring und Förster und Baumeister haben sich nicht gescheut, ihn zu spielen. Aber bei wieviel ‚Kammerdienern' geringern Rufes liegen die Dinge ganz ebenso! Wieviele dieser Rollen bleiben im letzten Sinne ungespielt, weil unsre Theaterdirektoren ihre Größen für zu schade dafür halten und unsre berühmten Schauspieler es degradierend finden, sich dieser Rollen anzunehmen. Ich will beweisen, daß sie Unrecht haben, weil es keine ‚Nebenrollen' gibt.

Als das Deutsche Theater in Berlin vor einem Menschenalter eröffnet wurde, da war es der höchste Ruhm dieser Eröffnungsvorstellung, daß man die kleinen Aufgaben durch die Künstler großen Rufes tragen ließ, während die befeuernden großen Rollen die jungen Kräfte dahintrugen. So entstand eine einheitliche Aufführung von unerhörtem Gleichgewicht. Die Einsicht der Direktoren, das Sachinteresse der Schauspieler ist nicht stark genug gewesen, um an dieses schöne Beispiel eine Tradition zu knüpfen; aber Lust und Mut zu solcher Tradition muß wieder geweckt werden, und das macht zu einem Teil den Sinn meiner Betrachtungen aus.

Zum andern Teil ist dies Buch eine Sache persönlichster Liebe; denn ich wähle mir solche Nebenrollen, die mir seit alter Zeit besonders reizvoll und inhaltreich erscheinen, an deren verkannter Kargheit sich mir die Größe des Dichters, die Schönheit des Werkes besonders leuchtend zeigt. Wenn ich darnach ringe, diesen Verkannten hier Recht zu geben, so wird die Wärme, die mich dabei erfüllt, vielleicht imstande sein, hier und da ein Siegel hinweg zu schmelzen, das dem und jenem bisher noch den Zugang in die Tiefe einer großen Dichtung verwehrte. Und weil ich so im kleinsten Teil die große Ganzheit dramatischer Schöpfungen zeigen will, nenne ich das Buch: einen dramaturgischen Mikrokosmos. Nach keinem System — und nur aus höflicher Laune in die bunte Reihe von Männlein und Weiblein gebracht — sollen hier kleine dramatische Welten vorüberziehen, Schöpfungen von alten und neuen Meistern. Und wenn dies Theaterbilderbuch das Gefühl für die wunderbar organische Natur jedes Kunstwerks verstärkt, so soll das sein bester Erfolg sein.

Dramaturgischer Aphorismus / von Hebbel

Wie lange oft ein falsches Urteil sich in Ansehen erhält! So steht seit den Tagen Jean Pauls und Solgers über Goethes Tasso fest, daß er eine allgemein gültige Darstellung der Dichter-Natur sei, daß ihm als Drama aber der eigentliche Abschluß fehle. Und doch ist eins gerade so richtig wie das andre, nämlich beides verkehrt! Wer an Aischylos und Dante, wer nur an Goethe selbst denkt, dem wird es wohl ohne weitere Reflexion schon schwer fallen, diesen Tasso als den Repräsentanten des Dichters gelten zu lassen. Wer einen Begriff von Form hat, dem wird ein Drama ohne Abschluß, das nach der Meinung des bayreuther Humoristen noch viele Akte fortspielen könnte, ohne Zweifel nur possierlich vorkommen. Und dennoch hüpft man über diese klaffenden Widersprüche lieber in respektvoller Verlegenheit hinweg, als daß man sie sich deutlich zu machen und zu lösen sucht, was doch garnicht schwer ist. Goethe hat nie daran gedacht, den Charakter des Tasso in dem ihm untergeschobenen Sinne als Symbol zur Geltung bringen zu wollen; das konnte und durfte diesem reinen und klaren Geist nicht begegnen. Er zeichnet uns allerdings einen Poeten, aber einen solchen, der eigensinnig auf einer untergeordneten Bildungsstufe verharrt und nicht an seiner Poesie, sondern an seiner sittlichen Trägheit zu Grunde geht. Sein Drama veranschaulicht jenen Durchgangsmoment, in

welchem das unzulängliche Talent stecken bleibt, den das große aber dadurch überwindet, daß es den Widerspruch der Welt als notwendig für die eigene Entwicklung begreifen lernt und in die Ausgleichung desselben seine höchste Aufgabe setzt. Er gibt uns mit einem Wort die Krankheitsgeschichte eines freilich interessanten und reichbegabten, aber energielosen und verworrenen Individuums, dem eben, weil es dieses ist, der höchste Segen zum Fluch wird. So aufgefaßt, ist das Werk vortrefflich und vollkommen in sich abgerundet; von einem andern Gesichtspunkt aus betrachtet, wüßte ich es nicht zu retten. Dieser perpendikelmäßig von Stern zu Stern schwankende, durch nichts gebundene Tasso, von dem man kaum glauben kann, daß er Knochen im Leibe hat, wäre der Dichter, der Dichter an sich? So sähe der Liebling der Natur aus? Da müßte die weise Mutter sich schämen! Aber alles, was in der Poesie jemals groß und gewaltig war, wird widersprechen, jeder wahre Held des Gesangs wird mit Stolz auf die Kämpfe verweisen, durch die er das im Tasso ungebändigt tobende rohe Element in seine Schranken zurückzudrängen und sich zum Herrn darüber zu machen verstand. Von einem solchen Kampf, der dem Dichter doch erst die Weihe gibt, ist bei Tasso garnicht die Rede und noch weniger vom Sieg, von einer wahrhaften Aussöhnung mit dem ihm entgegengesetzten, im Antonio verleiblichten Prinzip; er kommt nicht einmal zur Anerkennung desselben, denn der letzte Monolog und das Bild von der Welle und vom Felsen, in dem sich nur die momentane physische Erschöpfung ausdrückt, wird doch nicht dafür gelten sollen? Er steht am Schluß da wie im Anfang, und das Drama würde allerdings ohne Abschluß, also kein Drama sein, wenn dieser nicht eben in der dargelegten Unverbesserlichkeit des Hauptcharakters zu suchen wäre. Das ist aber der Fall, und da wir aufs klarste erkennen, daß Tasso in der Liebe so wenig den Realisten als im Haß den Idealisten abstreifen wird, wie es die Notwendigkeit doch mit unerbittlicher Strenge verlangt, so können wir an seinem tragischen Untergang durch sich selbst auch nicht mehr zweifeln, und die Katastrophe ist da, wo er seinen Feind im Wahnsinn der Verzweiflung umarmt, weil er sein Idol, die entsetzt entwichene Prinzessin, nicht umarmen kann. So predigt denn das Stück mit eherner Zunge die ernste Lehre, daß die Natur niemand bevorzugt, daß sie ihre Gaben an keinen verschenkt, und daß die edelsten Güter dem Besitzer zum Verderben gereichen, wenn er die erhöhten sittlichen Anstrengungen, mit denen gerade sie bezahlt und fruchtbar gemacht werden wollen, scheut und ihnen aus dem Wege geht.

Torquato Tasso

Am sechzehnten Februar 1907 hat Matkowsky, zur Erinnerung an die Uraufführung vor hundert Jahren, gleich darauf hat Kainz den Tasso gespielt. Wenn es Schauspieler gäbe! Es war Scherers bewegte Klage: „... Wenn es Schauspieler gäbe, welche alle die Macht sanfter Schmerzen zu offenbaren wüßten ..." Fünf solcher Schauspieler müßten in einem Raum, der nicht weniger intim sein dürfte als das Kammerspielhaus, ins Innerste des Gedichts geführt und mit der leisesten, der behutsamsten Feinheit auf einander abgestimmt werden. Das wird einmal geschehen. Bis dahin ist alles Stückwerk. Heute vergeuden Kainz und Matkowsky ihre Kräfte in einem aussichtslosen Kampf gegen die Akustik großer Häuser, gegen die Ahnungslosigkeit und Dickhäutigkeit eines Alfons, einer Sanvitale, aber auch in einem Kampf gegen sich selber: gegen ihre Bewußtheit oder ihre Unjugendlichkeit, gegen ihre Gefühllosigkeit oder ihre Wuchtigkeit. Keiner von beiden ist heute Tasso. Aber interessant ist, zu sehen, und vielleicht aufschlußreich, zu zeigen, aus wie verschiedenen Gründen und auf wie verschiedenen Wegen Kainz und Matkowsky dem gleichen Ziel mehr oder minder fern geblieben sind.

Goethes Tasso ist nur jung zu denken. Wenn er davon träumt, sich wunderbar bekränzt im reinen Spiegel eines klaren Brunnens zu erblicken, so träumt er auch die Frage: Wer mag der Jüngling sein aus der vergangenen Zeit? Die Männer nennen ihn gar einen Knaben. Die Frauen bemuttern ihn wie ein Kind. Sein Verhältnis zu ihnen; Antonios Haltung gegen ihn; sein Zustand; was er unterläßt, und was er tut: alles wird fragwürdig und unglaubhaft, sobald ein reifer Mann hier handelt und erleidet. Matkowsky, mit einem charakterlosen hellbraunen Vollbart, wirkt wie ein Vierziger. Die Gunst der Leonoren soll dieser Tasso offenbar viel weniger seinem Geist und Genius als seiner Schönheit danken. Mit roten Tupfen auf den vollen Bäckchen und dunkeln Schatten um die tiefen Augen ist er geradezu ein Schönling. Er sieht nicht aus, als ob er Nerven hätte. Jugend und Nervenadel sind für diesen Tasso Gebärden, die man spielen könnte. Was im Genie kindlich und weiblich ist, sucht er durch einen Ton zu treffen, der fast nie so, wie er müßte, sondern entweder kindisch oder weibisch klingt. Es

ist keine kleine Qual, den großen, starken Mann süßlich flöten zu hören und verlegen-schämig die Hände ringen zu sehen. Matkowsky ist dem Tasso entwachsen, ohne ihm je gewachsen gewesen zu sein. Auch als seine Jugend echt war, wäre seine Zerrissenheit unecht gewesen. Denn das ist ja seine unzeitgemäße Bedeutung, daß er niemals zerrissen gewesen ist. Sein Wesen ist strahlende Ungebrochenheit, und es nimmt sich fast komisch aus, wenn er die umdüsterte Gebrochenheit der Tasso-Natur lediglich durch die gleichmäßig gesenkte und gedämpfte Stimme und einen unmotivierten Wechsel des Sprechtempos wiedergeben zu können glaubt. Matkowsky ist am größten auf der Höhe des Affekts revolutionärer Helden, und er ist am kleinsten in den krankhaften Stimmungen unheldischer Aesthetenseelen. Was ihn uns teuer und einzig macht, ist seine chaotische Glut, die zeugend-zerstörende Gewalt seiner Leidenschaft, eine Urkraft, die Feuer speit und Meere in den Himmel wirbelt. Das stille Dichterbild eines solchen Schauspielers, ob er sich auch noch so heiß und noch so erfolgreich um die verstandesmäßige Bewältigung seiner Aufgabe bemüht, muß ein Zerrbild sein. Matkowsky ist für Monumentalitäten geschaffen und hängt sein ganzes Herz an Hamlet und an Tasso — sehnsuchtsvoller Hungerleider nach dem Unerreichlichen.

Er besitzt, ich mag wohl sagen, alles, was mir fehlt: das könnte Matkowsky auf Kainz, aber auch Kainz auf Matkowsky beziehen. Beim Tasso ist Matkowsky, alles in allem, schmerzlicher auf Kainzsche Elemente angewiesen; bei andern Rollen ist es umgekehrt. Aber selbst beim Tasso ist das, was Kainz schließlich zur Vollendung fehlt, ein stolzester Besitz Matkowskys: sein Gefühl und seine Naivität. Dieser Mangel macht es, daß selbst Kainz, dessen katzenhaft geschmeidige Gestalt, dessen blanke, stählerne Stimme und dessen dunkelglühende Augen nicht leicht altern werden, doch als Tasso nicht jung wirkt. Matkowsky ist von zu reifer Männlichkeit; Kainz hat in seiner überlegenen Kühle einen greisenhaften Zug. Er beweist auch hier wieder, daß er zwar, wie wenige, tief in den Geist einer Dichtung zu dringen, aber keine gradgewachsene Herzensempfindung schlicht und ergreifend zu äußern vermag. Kainz bereitet einen Augen-, Ohren- und Geistesschmaus. Er bezaubert nicht allein die Frauen durch die schmiegsamen Bewegungen des feinen Kopfs, der Hüften und des Handgelenks; durch die streichelnde

Eleganz des Händespiels, die unerhörte Eindringlichkeit des drohenden oder deutenden Zeigefingers; durch die Anmut jeder seiner jähen Wendungen und Sprünge; durch den Charme des schmalen Mundes mit den leidvoll oder übermütig zuckenden Lippen. Sehenswert ist so etwas wie die weitausholende, dicht über dem Fußboden hinstreichende Handbewegung, womit dieser Tasso, im vierten Akt, Antonio zum Sitzen lädt; sehenswert der Ruck, womit er, nach Antonios Abgang, zugleich verachtend und befreit den trennenden Vorhang vor sein Dichterzimmer zieht: odi profanum vulgus et arceo. Nicht geringer als diese malerischen Reize der Kainzschen Begabung sind seine musikalischen Tugenden. Wenn er die Töne an den Gäumen preßt, um sie klirrend und flirrend wieder entweichen zu lassen, wenn er aus der Fistel unvermittelt in einen kräftigen Baß umkippt, wenn seine Zunge, mit sicherster Abwägung aller dynamischen Effekte, ein rapides Capriccio herunterspielt: dann werden Wirkungen erreicht, wie sie allen andern, auch den ausdrucksvollsten, Menschenstimmen versagt sind. Das Gute ist, daß solche Uebungen des Körpers und des Kehlkopfs selten Selbstzweck, sondern in der Regel die tauglichsten Mittel sind, um schwierige Situationen aufzuhellen, das Hin und Her schwankender Gemütsstimmungen abzuspiegeln und die ganze Not einer zusammengesetzten Seele bloßzulegen. Wenn Tasso sonst in der Qual des vierten Akts verstummt, gab Kainz ein Gott, mit anschaulich malenden Gebärden, mit blitzartig wechselndem Gesichtsausdruck, mit kaum merklichen Vibrationen der Stimme zu sagen, wie er leide.

Ihm gab ein Gott, zu sagen, wie er leide. Das ist viel. Aber er gab ihm nicht zugleich, uns mitleiden zu machen. Das wäre mehr. Matkowsky ist kein Tasso und wird nie einer werden. Er hat den vierten Akt unzweifelhaft verstanden und kann ihn nur mit seiner gradlinig primitiven Technik nicht bewältigen. Aber am Ende dieses Aktes steht ein Monolog des Inhalts, daß sich ein armes Menschenkind auch von der letzten Hoffnung seines Herzens betrogen fühlt, und des Zwecks, uns durch den Jammer dieses Menschenkindes zu erschüttern. Hier wird die raffinierteste Technik zuschanden: Gefühl ist alles. Hier rührt Matkowsky zu Tränen, und Kainz hat seinen kältesten Moment. Hier nützen ihm alle Kapriolen seiner blendenden Feinkunst nichts: sie machen seine Grenzen nur noch sicht-

barer. Goethe hat ‚Torquato Tasso' geschrieben, um sein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz zu entladen. Kainz entlädt sich nicht. Er steht nicht in dem Schmerz, sondern über dem Schmerz des Tasso. Er demonstriert und analysiert und kommentiert uns die Tragödie, er entschleiert ihre Geheimnisse und weist mit dem Finger auf ihre Schönheiten: aber er lebt sie uns nicht vor. Er fühlt sie nicht oder besser: nicht mehr. Vor fünfundzwanzig Jahren wäre Kainz vermutlich der ideale Tasso gewesen. Heute wüßte ich nicht, welche innern Beziehungen noch zwischen Kainz und Tasso bestehen sollten. Woher könnte seiner Klugheit heut noch der naive Glaube an die Gewalt, ja nur an die Realität von Tassos Leiden kommen, der Glaube, den er brauchte, um sich in diese Leiden zu versenken? Er wird sie nach menschlichem Ermessen ironisch sehen. Matkowsky ist vertrauensvoller. Nachdem der Schmerz um die Prinzessin ihn ganz gefaßt hat, läßt er ihn im fünften Akt nicht wieder los und erfüllt ihn mit einer echten und reinen Melancholie, die, wenigstens für ein paar Szenen, mehr von Goethes Tasso gibt, als alle Künste Kainzens geben konnten. Von Tasso heißt es bei Goethe: Sein Gefühl belebt das Unbelebte. Der Ton liegt auf dem letzten Wort. Wenn man den Ton auf das ‚Gefühl' legt und sich vergebens bemüht hat, Kainzens Gefühl zu hören, weiß man, warum sein Tasso letzten Endes leblos geblieben und nichts als eine artistische Leistung geworden ist.

Als solche ist sie, wie bei Kainz gewöhnlich, bewundernswert. Es sei müßigen und schauspielkunstfremden Köpfen unbenommen, sich über der Frage zu zerbrechen, ob dieser Tasso, da er zweifellos nicht der Goethische ist, von Schiller oder von Kleist oder von Ibsen ist. Oder über der ähnlich törichten Frage, ob ein Schauspieler, und heiße er Kainz, sich so frei von seinem Dichter machen dürfe, wie es hier geschehen ist. Es scheint noch immer nicht bekannt genug zu sein, daß ein wahrer Künstler nicht tut, was er darf, sondern was er muß. Daß ein großer Schauspieler nicht Goethe noch Schiller noch Kleist noch Ibsen spielt, sondern bei Gelegenheit dieser Dichter sein besonderes Wesen auf seine besondere Weise zum Ausdruck bringt. Ein Kritiker kann und soll sagen, wie sehr sich das Gebild des Dichters vom Gebild des Schauspielers unterscheidet. Aber er darf dem Schauspieler nicht verbieten, sich in seiner Ge-

staltung nach jeder Richtung hin vom Dichter abzuheben. Kainz spielt den Tasso, wie er muß. Er singt die Arien, zu denen ihn sein Organ verführt, und ist darum ein Schillerscher Tasso genannt worden. Er zeigt ein wundes Nervensystem in aller Nacktheit, hält sich, da er einen Dichter zu geben hat, an Shakespeares Wort von des Dichters Aug, das in holdem Wahnsinn rolle, läßt also seinen Tasso nahezu wahnsinnig werden, wie es ihm sein Geist gebietet und seine Technik erlaubt, und ist darum ein Ibsenscher Tasso genannt worden. Er ist nichts weiter als ein Kainzischer Tasso. Um ein Goethischer Tasso zu sein, müßte er fünfundzwanzig Jahre weniger zählen und den Matkowsky in sich haben. Denn Kainz und Matkowsky sind wie Tasso und Antonio: Zwei Männer, die, ich hab es lang gefühlt, nur darum häufig unzulänglich sind, weil die Natur nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.

*

Sechseinhalb Jahre, nachdem dies zum ersten Mal hier erschienen ist, hat Moissi sich am Tasso versucht. Er hat es doppelt schwer. So sehr konnten Gestaltungen von Kainz und Matkowsky ja niemals mißglückt sein, daß sie für einen kleinern Nachgeborenen wie Moissi nicht immer noch ein ungeheurer Maßstab wären. Aber auch Reinhardt hilft ihm nur durch persönliche Anleitung oder gar Dressur in einem Seelendrama, wo alles auf den Zusammenklang erlesener Menschlichkeiten, auf ein Klima von Geistigkeit, auf den unirdischen Glanz eines italienischen Frühlings — wo es in jeder Beziehung auf das Gegenteil von Massivität ankommt. Reinhardts Ferrara liegt bedenklich nahe zu Carrara. Und Marmorsäulen stehn und . . . Man denkt mehr an Alma Tadema als an Goethe, der nicht gerade für diese Dichtung von den beiden Bühnen der Schumannstraße die größere vorgezogen hätte (und ihr am wenigsten ein mächtiges Halbrund angeklebt hätte, in dessen Blickfeld stimmungmordend berlinische Logeninsassen fallen). Reinhard wird erwidern, daß in den Kammerspielen vielleicht die Seele des Dramas fühlbarer geworden wäre, daß aber endlich einmal nötig war, das Drama der Seele, die Bewegung, die Leidenschaft, das Leben in einem Schauspiel zu entdecken, das mit Unrecht für nichts als abgeklärt gilt. Erlaubt ist, was man kann. Reinhardt könnte es mit den richtigen Schauspielern. Mit einem Alfons, der Ernst Hartmann oder Maximilian Ludwig ähnlich wäre.

Mit einer Sanvitale, die sich nicht durch eine stereotype schelmische Versüßung der Miene und Stimme in die Nachbarschaft nichtssagender Salonkoketten brächte. Mit einer andern Prinzessin als der Heims. Denn die Heims ist fraulich, die Prinzessin altjüngferlich; die Heims ist lustig, die Prinzessin schwermütig; die Heims ist laut, die Prinzessin lautlos; die Heims ist gesund, die Prinzessin morbid; die Heims ist gutbürgerlich, die Prinzessin prinzeßlich; die Heims ist berlinisch, die Prinzessin goethisch; die Heims ist schön, und die Prinzessin darf eher verwachsen als schön sein, oder man muß ihr die Klage streichen, daß die Männer so viel Wert auf Frauenschönheit legen. Die Heims quält sich redlich und rührend; aber die Wesensverschiedenheit ist unüberwindlich. Immerhin gelingt für unscharfe Augen die Verstellung doch manchmal. Herrn Abel mißlingt sie vollständig. Bei jedem Antonio sollen die Grazien leider ausgeblieben sein. Dieser gleicht einem sächsischen Schneider. Reinhardt will betont wissen, daß Goethes Gestalten nicht aetherische Fabelwesen sind, sondern daß sie „auch was Menschlichs in dem Busen fühlen". Alfons ist auf andre Höfe, die Sanvitale auf die andre Leonore, Antonio auf Tasso ganz derb und erdhaft eifersüchtig. Aber bei diesen Schauspielern verlassen und verlieren sie alle ihre Sphäre, die ihnen mindestens ebenso unentbehrlich ist wie ihre Menschlichkeit. Je aristokratischer sie sich anstellen, desto plebejischer wirken sie. Ferrara? Kostümfest. Schminke. Schwindel. Mir vergeht im Anblick heißer Arbeit meist die Lust zum Spott. Aber Reinhardt braucht keine Fleißnote mehr; und ich habe die Pflicht gegen mich, meinen Eindruck haargenau wiederzugeben. Dies Händchengespreize und Mäulchengespitze, dies Feuerchengeschüre und Vornehmgetue war nur mit Mühe auszuhalten.

Für niemand minder als für Tasso ist das eine Umgebung. Es wird seine Tragik, wie sehr er von der Umwelt abhängt, der er am liebsten meilenweit entwiche. Ein Einsamer unter den Menschen, der ohne die Menschen nicht leben kann. Zwischen die er hier verschlagen ist — sie müssen, bis auf die Prinzessin, Menschen andrer Art, doch ungefähr desselben Grades sein. Das Drama ist gerettet, wenn wir Antonio Recht und Tasso unser tiefstes Mitleid geben. Die Aufführung ist gerichtet, weil Abel gegen keine Seele Recht hat und Moissi mich eiskalt

läßt. Dabei paßt Moissi die Rolle wie wenigen. Er scheint jung und hat unerschöpflich reiche Ausdrucksmittel. Tassos armselige Kindheit und ungesunde Konstitution kann er mit seinem schwächlichen Körper; Tassos Fassungslosigkeit vor dem Leben kann er mit seinen verzweifelt irrenden Augen; Tassos Trauer kann er mit den Geigentönen, seinen Stolz mit den Erztönen, seine Wut mit den Donnertönen einer begnadeten Kehle vortäuschen. Es bleibt bei der Vortäuschung, bei Einzelheiten. Von der Wachsstarrheit des Anfangs bis zu der Aufgelöstheit des Schlusses: es sieht aus wie eine organische Entwicklung. Es ist bloß eine grade Linie, und eine Linie aus Stücken, und die nicht durch Moissis Persönlichkeit, sondern durch Reinhardts Energie zusammengehalten werden. Moissi setzt ein und bricht ab, flammt auf und erlischt, säuselt und hallt, leuchtet und explodiert und wird hin und hergeschleudert. Das alles tut seinen Effekt; aber zu wenig davon überzeugt, weil man immer den Regisseur hört. Dessen Winke sind treulich befolgt. Was Moissi selbst nebst den Tugenden seines Leibes dazu geben müßte — das fehlt. Die Leidensgloriole, die nicht aufgestülpt wird, sondern von innen hervorstrahlt. Die dunkle seelische Resonanz. Die Mystik. Das Geheimnis des besondern Menschen. Vielleicht einfach: das Herz. Die Träne hat uns die Natur verliehen? Moissi nicht. Wenn es bei Tolstois Fedja so klang, dann hat er uns besser betrogen als diesmal. Sein Tasso enttäuscht, wie sein Hamlet enttäuscht hat. Was ist es mit Moissi? Er drückt sein Ich mit unerschöpflich reichen Mitteln aus; aber das Ich, das er ausdrückt, ist arm. Das wird es wohl sein. Also soll man nicht aus der Tatsache, daß Kainz, Matkowsky und Moissi am Tasso gescheitert sind, den Schluß ziehen, daß Moissi neben die beiden gehört. Bei uns neigt man zu solchen Grenzverwischungen, solchen Ueberschätzungen. Welche Vergottung des schönen Organs und eines romanisch-hitzigen Knabentemperaments ohne Pectus und ohne Hirn! Kainz und Matkowsky sind lebende Leichname. Noch aus dem Grab erhöhen sie das Lebensgefühl dessen, der an sie denkt. Von Moissi weiß man nichts mehr, nachdem er am Theaterabend der Lieder süßen Mund geschlossen hat. Aber was wichtiger ist: ‚Torquato Tasso' bleibt für die Bühne zu retten. Bis jetzt war alles Stückwerk. Wenn es Schauspieler gäbe!

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Dresdens Schauspielhaus

Bei der Festtafel, die nach der Eröffnung des neuen Königlichen Schauspielhauses von Dresden stattfand, wurden einige Reden gehalten, worin sich die Vertreter des Königs von Sachsen, der Theaterverein und die Stadt Dresden gegenseitig Komplimente machten, worin immer der eine versicherte, wie viel der andre geleistet habe. Der König von Sachsen hatte die Gnade gehabt, ein Theater zu übernehmen, für das er keine Mittel aufwendete. Die Stadt hatte erst einen Theaterverein bemüht, um die Gründung zustande zu bringen. Doch sag' ich nicht, daß dies ein Fehler sei. Ich schätze an diesem Haus und an der ganzen Art, wie es eröffnet ward, daß man alles Prahlende und Prunkende, alles Spielerische und Nebensächliche beiseite gelassen und eine anständige, vornehm und behaglich wirkende Stätte geschaffen hat, allda sich wohl Theater spielen läßt. Mir hat gefallen, daß der König ruhig und liebenswürdig mit seinen Söhnen in einer Seitenloge saß, den Raum einer großen Mittelloge aber, die eigentlich für den Hof bestimmt ist, dem Oberhaupt der Stadt Dresden überlassen hatte. Ich empfinde die Leistung der drei an der Gründung beteiligten Faktoren, jede für sich, nicht als bedeutend. Das aber, was geschaffen ist, verliert dadurch keineswegs an Wert und verspricht in der Hand gebildeter und kunstverständiger Männer etwas Ausgezeichnetes zu werden.

Aus Sempers Hoftheater von 1841 ging nach dem Brande von 1869 das Opernhaus hervor, das lange Zeit hindurch auch dem Schauspiel dienen mußte. Im Jahre 1873 siedelte das Schauspiel nach der Neustadt in das Haus über, das heute Albert-Theater heißt; große Klassiker-Aufführungen fanden aber weiter im Opernhaus statt. Erst jetzt sind Oper und Schauspiel räumlich vollständig getrennt. Zu den Kosten des neuen Schauspielhauses konnte man die Königliche Zivilliste nicht mehr heranziehen, da diese bereits für die Hoftheater genügend tat. Man mußte sich nach andern Quellen umsehen und hatte dabei Mühe, die auswärtige Spekulation, welche die Stadt Dresden mit ungesunden Projekten heimsuchen wollte, zurückzuhalten. Im Jahre 1902 wurde zuerst ein Zusammengehen von Stadt und Generaldirektion von dieser angeregt. Nach dem Scheitern des Projekts von Exzellenz Lingner, das einen Bau auf fiskalischem Terrain aus privaten Mitteln unter allmählicher Tilgung durch einen Jahres-Pachtzins von 70 000 Mark vorsah, führte die Stadt Dresden das ursprüngliche Projekt weiter.

Man bot im Jahre 1907 das Grundstück an der Ostra-Allee, auf dem jetzt das neue Schauspielhaus steht, der Königlichen Zivilliste zum Kauf an und versuchte es dann mit der Idee einer bloßen Verpachtung des Areals an den König. Schließlich brachte man den Bau durch Gründung des dresdner Theater-Vereins im Jahre 1909 weiter. Der Verein richtete an eine größere Anzahl von Bürgern das Ersuchen, durch Zeichnung von Anteilscheinen einer Theater-Anleihe die Gründung des Hoftheaters zu unterstützen. Nach etwa einem Monat waren bereits für 1 229 000 Mark Anteilscheine gezeichnet. Es galt nun noch, die Form für den Pachtvertrag zu finden. Zur endgültigen Verständigung wandelte man den Pachtvertrag in einen sogenannten Grundschuldvertrag um und machte den König zum Eigentümer des neuen Hauses. Der König kaufte also das Theater mit Grundstück von der Stadtgemeinde für den Betrag von 1 860 000 Mark, wobei die Grundstückserwerbskosten mit 300 000 Mark berechnet waren. Diese Kosten wurden bis zur Tilgung der Baukosten unverzinslich gestundet, und es wurde alsdann die Gesamtsumme als Grundschuld für die Stadtgemeinde, also ähnlich wie eine Theaterhypothek eingetragen. Die Schuld wird von der Zivilliste mit drei Prozent verzinst, und sie sollte ursprünglich in etwa siebenunddreißig Jahren durch eine jährliche Mietszahlung von 75 000 Mark amortisiert werden. Gleichzeitig wurde bestimmt, daß die Zahl der Volksvorstellungen auf zwanzig erhöht werden müßte. Nachträglich erwies sich die Bausumme, wie immer, als zu gering und das Kapital wurde um 600 000 Mark vermehrt, in welcher Höhe eine zweite zu vier Prozent verzinsliche Grundschuld eingetragen wurde. Gleichzeitig wurde die jährliche Abzahlung auf 92 000 Mark erhöht und als Aequivalent hierfür der Grundstückserwerbspreis von 300 000 Mark beseitigt. Hiernach sollten in etwa neunundvierzig Jahren die beiden Theater-Anleihen getilgt sein. Während des Baus erwies sich eine Verbesserung der Innen-Ausstattung als nötig; die hiernach erforderliche Summe von 600 000 Mark wurde durch Schenkungen aufgebracht. Der Gesamtpreis des Theaters stellt sich demnach auf 2 760 000 Mark. So viel kosten fast alle mittleren Theater in Berlin.

Die Durchführung des Baues machte zu Anfang Schwierigkeiten, und schon im Jahre 1911 verzichtete leider Professor Dülfer auf eine Mitwirkung bei der Ausführung des Baus, zu welcher er sich zunächst bereit erklärt hatte. Die Architekten Lossow & Kühne haben aber nicht nur einen recht brauchbaren Innenraum geschaffen, sondern sie haben das Gebäude

tatsächlich fast einen Monat früher fertiggestellt, als im Vertrage vorgesehen war.

Was jeden, der sich mit der Entwicklung des modernen Theaterwesens beschäftigt, und der auch auf die Zukunft bedacht ist, an dieser Gründung so sehr interessiert, ist das Zusammengehen von Stadtgemeinde und Zivilliste. Man stellt nicht nur mit einem gewissen Neide fest, daß in Sachsen die Bürger mit dem König gehen können, sondern überzeugt sich auch, wie fruchtbar die Unterstützung großer Korporationen für die Entwicklung des Theaters ist. Ich bin für die praktische Ausgestaltung dieses Gedankens in diesen Blättern so oft eingetreten, daß ich mich heut damit begnügen kann, eine Durchführung meines Gedankens an einer so wichtigen Stelle, wie es Dresden ist, zu konstatieren. Dieses Hoftheater wird im deutschen Kunstleben eine Rolle spielen, weil es mit guten und ehrlichen Absichten gegründet worden ist. Man wollte nicht die Konkurrenz ausschalten, man hat vielmehr durch Verpachtung des Albert-Theaters die Notwendigkeit anerkannt, ein lebensfähiges zweites Schauspieltheater der Hauptstadt zu erhalten. Das Hoftheater will sich nicht, wie es anderswo geschieht, auf schablonenhafte Wiedergabe des klassischen Repertoires und harmloser Unterhaltungsliteratur herunterbringen lassen. Es erkennt auch in der Pflege der modernen Literatur eine wichtige Aufgabe an. Die Einrichtung der Volksvorstellungen und die verhältnismäßig niedrigen Eintrittspreise sichern dem Hause eine bedeutende erzieherische Wirkung. Es ist hiermit ein Plan zur Ausführung gelangt, der schon Richard Wagner vorschwebte, als er noch am Hoftheater von Dresden Kapellmeister war und sich, wie es seine Art war, nicht nur mit Musik, sondern auch mit dem Theatergeschäft befaßte. Wagner hatte bereits einen genauen Plan ausgearbeitet, der dahin ging, ein großes Konzerthaus an der Stelle zu errichten, wo jetzt das neue Schauspielhaus steht. Er hatte auch die Anregung gegeben, daß der König den Bau des Hauses in die Hand nehmen oder ein Aktienverein gegründet werden sollte. Das alles ist jetzt zur Ausführung gekommen. Nur die Kosten sind erheblich höher geworden, als Wagner vermutet hat. Es ist jedoch nicht verständlich, wie man überhaupt ursprünglich annehmen konnte, daß sich für etwas über eine Million Mark ein Königliches Schauspielhaus errichten lasse. Freilich ist der zur Verfügung stehende Raum nicht bedeutend. Er beträgt etwa zweihundert Quadratruten und umfaßt hiernach nur etwa zwei Drittel des Terrains, das für den Bau des Lessingtheaters zur Verfügung stand. Das Theater liegt auch eigentlich nicht frei, sondern ist ein in die Straße eingebautes Theater, das

rein zufällig von den Nachbarhäusern durch einen kleinen Abstand getrennt ist. Diese Lage hat natürlich auf die äußere Gestaltung des Baus eingewirkt. Die Akustik wird nicht schlecht sein, wenn es gelingt, ein Echo, das sich bei Benutzung des Kuppelhorizonts einstellt, zu beseitigen. Das Theater wirkt durchaus intim. Es ist ja auch nicht sehr groß. Von den 1312 Plätzen kommen 609 auf das Parkett, 215 auf den Ersten Rang, 284 auf den Zweiten Rang, 204 auf den Dritten Rang. Man hat eben nicht versucht, durch unnütze Massenhaftigkeit zu wirken, sondern das zu leisten, was notwendig und für ein modernes Schauspielhaus nützlich ist. Das ist schließlich der allein richtige Weg, um etwas Vernünftiges zu leisten. Es ist eine alte Erfahrung, daß Direktoren, besonders neue, das Heil ihrer Bühne in möglichst kostspieligen Bauten und Umbauten sehen. Immer wieder aber zeigt es sich, daß das Publikum auf die Schönheit des Raums höchstens fünf Minuten vor Beginn der Vorstellung Wert legt. Ist der Vorhang hochgezogen, so wird der Raum gleichgültig, wenn man nur auf der Bühne etwas wirklich Gutes und Bedeutendes hört und sieht. Stück und Künstler, Repertoire und Ensemble: das sind die beiden einzigen Dinge, die ein Theater groß machen oder umbringen. Alles andre ist nebensächlich. Stücke und Künstler bester Sorte aber hat das Hoftheater in Dresden, und deshalb hat es recht getan, sich gar nicht erst an Nebensächlichkeiten zu verlieren.

Verbotene Films / von Kurt Tucholsky

Herrn Professor Karl Brunner

O du gesegnetes Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten! O du sein gesegneter § 10 II 17: „Die nötigen Anstalten zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe, Sicherheit und Ordnung und zur Abwendung der dem Publiko oder einzelnen Mitgliedern desselben bevorstehenden Gefahr zu treffen, ist das Amt der Polizei.“ Das ist ein Sätzchen! Jeden Bürger, der mit dem Kasernenton kollidiert, jeden verprügelten Streiker, jedes Opfer stiller Polizeiwachtstuben — sie alle weist ein dicker Zeigefinger auf jene Vorschrift. Die ist aus Gummi und umfaßt wie eine Zelle die Gehirne unterer und oberer Subalterner. Versammlungsverbote, Polizeischikanen gegen alte Zeitungsfrauen, Theaterzensur —: § 10 II 17.

Aber einmal müssen wir ihn segnen und lobpreisen, den Kautschukparagraphen, auf daß er lange lebe auf Erden. Denn siehe, ER zeugete die Filmzensur.

*

Wenn eine Filmfabrik einen Film fertig gestellt hat, oder eine Vertriebsstelle einen englischen oder französischen Film einführen will, dann schickt sie einen Vertreter mit der Celluloidrolle ins Berliner Polizeipräsidium, und dort wird zensiert. (Das beruht auf einem Abkommen zwischen Filmindustrie und Verwaltung, die sich eigentlich nur an die Theater halten darf, aber allen Beteiligten den langweiligen Regreßweg: Kinotheater — Verleiher — Fabrikant erspart.) Die Kompetenz dieser Zensurbehörde erstreckt sich nur über Preußen; die einzelne Ortspolizeibehörde darf aber entgegengesetzte Entscheidungen fällen.

Hier also — in den beiden Vorführungsräumen, die bald nicht mehr ausreichen — wird werktäglich von zehn bis drei Uhr von einer preußischen Verwaltungsbehörde eine Tätigkeit ausgeübt, die man ihr sonst nicht nachsagen kann: Kulturarbeit. Fehlte diese Zensur — nicht auszudenken wäre es.

Also von Zehn bis Drei sitzen die armen Polizeiräte da, und lassen ununterbrochen an sich vorüberziehen: Aus Liebe zum Mordbrenner, In den Tagen Napoleons (aktuell), Das letzte Blockhaus, Nat Pinkerton oder Die schwarze Kaste — Kiste vermutlich, diese Aufschriften sind stets verdruckt. Von Zehn bis Drei. Der Raum ist mittelgroß, nur erhellt von der kleinen grünbeschirmten Lampe am Aktentisch. Die Beamten, deren Augen nicht besser werden, halten sich mühsam wach und fluchen ihrem Geschick, der Apparat surrt — zehntausend Meter täglich — und hier wird klarer als je, wie dies ganze Gezappel auf der Leinwand mit Kunst nichts zu tun hat. Wie mit altem Plunder und minderwertigem Menschenmaterial etwas vorgetäuscht wird, das selbst bei guter Darstellung kalt läßt. Wie dreißig Filmmeter lang eine Kiste zugenagelt wird, Leute ein Mittagsmahl einnehmen. Wie man geht. Wie man läuft. Aber das wäre nur zu ertragen, wenn die Gesten dieser Tätigkeit parodiert würden (was eigentlich nur Prince und Linder können), wenn gezeigt würde: Seht, so ulkig seid ihr, wenn ihr euerm Tagwerk nachgeht! Nichts davon. Statt dessen: Dramas. Ein sächsischer Erklärer, den eine Firma hierhersandte, liest die Texte vor, die der Beamte mit den eingereichten Akten vergleicht. Das zerschtörte Lähmsglick; Lort Därbi fordert die Duellisten auf, nachzugähm; Ein Fest in den Tulljérjen — „Tülriin", verbessert der Polizeirat, und wie sie sich so gegenseitig das Zeug vorlesen, denkt man an ein lateinisches Pensum, das mühselig und stöhnend zu Ende gebracht werden muß. Bei dem großen Hindianermassacka wird der Sachse gesprächig. Er taut auf. Er mag sich nicht gern aus dem Film etwas heraus-

schneiden lassen und erzählt allerlei. Schon, damit der Herr Rat nicht so aufpassen. „Nämlich, diese Hintianer, die gehen nu ein. Ja. Sie können die moderne Modernisierung nich so vertragen. Sie . . .“ „Nanu, nanu“, sagt der Rat, „was ist denn das?“ Auf der Leinwand ist gerade die „schleichende Hand“ dabei, ihre Streitaxt wirbelnd im Schädel eines Weißen zu begraben. „Ja“, begütigt der Sachse, „'s is äm en unguldiwiertes Volk.“ Aber es hilft ihm nichts; auf der gelben Kontrollkarte, die jedem Film beiliegen muß, wird diese Stelle beanstandet. Schneidet sie die Firma nicht freiwillig heraus, wird der ganze Film verboten. (Dagegen gibt es Klage im Verwaltungsstreitverfahren oder die Beschwerde, die beide im Oberverwaltungsgericht als der letzten Instanz münden.) Garnicht beleidigt schiebt der Mann ab; denn was er hier ausschneidet, wird er (mit Gott!) zu Hause wieder zusammenfügen. Deswegen sitzen hier zwei dicke, kurzstirnige Herren, Kriminalbeamte, die zur Anzeige bringen, was sie an Verbotenem sehen. Und so jagt ein Film den andern. In der Ecke steht ein bescheidener Mann, ein Schauspieler, der sich hier noch einmal bespiegeln will, und es ist auch alles so langweilig, daß sie ihm nichts streichen. Ein kleiner Herr kommt herein: er wünscht eine Titeländerung. ‚Hujo, der Bandit‘ ist ihm nicht genug — ‚Im Sinnestaumel‘ will er dafür haben. Genehmigt. Ach, wenn es doch wenigstens ein Sinnestaumel wäre! Aber es ist keiner.

Der Polizeirat mit der (symbolischen) Schere sitzt am Tisch und muß aufpassen. Er macht wundervolle Bemerkungen. Er ist klug und vernünftig (wie denn überhaupt bei uns die Geheimräte ebenso liberal und tolerant sind, wie die Subalternen grob und unfähig). Breit und gemütlich ruft er so allerhand dazwischen, Glossen, die noch beim übelsten Theaterpathos zu verwerfen wären — hier sind sie richtig. Vor diesen Kindern, die pausbäckig und langwimperig aussehen wie eine Reklame von Sunlight-Seife; vor diesen Automobilschiebern, die vorgeben, Detektivs zu sein; vor diesen Siouxs — id est: der Naturmensch Voigt und Käsewillem mit die Locken . . . hier muß man kapitulieren, sich übergeben. Diese Beamten kennen die Struktur jedes Films — ihnen kann man nichts mehr vormachen.

Und hier, aber nur hier, sind die Maximen am Platz, wonach zensiert wird. Wollte man in der Literatur keine strafbare Handlung, keine offene Gewalttätigkeit durchlassen, so müßte man mit Ausnahme der Heimburg alles verbieten.

Hier ist klare Berechnung auf Sensation. Diese Menschen haben Films herstellen lassen, von denen wir dank der Zensur nichts ahnen. Alle in den landläufigen Films angedeuteten

Grausamkeiten existieren ausgeführt. Sie werden gestrichen — aber hier wird jeder Mord, jeder Ueberfall langwierig und exakt vorgeführt. Es gibt einen (gestellten) Fliegerabsturz, dessen Ekelhaftigkeit seinesgleichen sucht. In brennenden Sparren wälzt sich ein blutender Klumpen — das Ding ist vorzüglich gemacht — eine Frau wirft sich verzweifelt über den Sterbenden, schreit, sie kommen mit der Tragbahre. Und das mit einer pedantischen Genauigkeit, die durch nichts gerechtfertigt ist als durch die Sucht, Geld zu machen, auf Kosten gequälter oder angeregter Nerven, je nachdem es sich um den Westen oder Osten einer Stadt handelt. (Als wieder einmal die Leichen dutzendweise herumlagen, und der Beamte murrte, sagte einer der anwesenden Filmisten: „Geschäft ist Geschäft". Gewiß, und Schweinerei ist Schweinerei.) Nervenkitzel, auf Hintertreppenart — es ist ihnen alles gleich. Ein Mann liegt auf einer Säge, festgebunden auf Baumstämme, immer näher rutscht er an die Zähne, immer näher; das dauert wenigstens zwei Minuten. Da sind die Krankenhausfilms mit Vivisektion, Serumseinspritzungen und Elendsgestalten im Bett. Da gibt es eine Augenoperation: der Kranke wird in ein weißes Tuch gehüllt, das nur ein Auge frei läßt; dann erscheint das Auge, riesengroß, die Lider von zwei Klammern auseinandergezerrt, und eine Spritze pikt langsam in das Weiße. So.

Hier ist der bürgerlich abwägende Normalbeamte am Platz. Hier kann kunstwidrig und trocken die Handlung des Intriganten gestrichen werden, „weil er ein gemeiner Kerl ist". Hier ja. Weil das Pack vor nichts zurückschreckt. Weil sie bei dem Sturz des Fliegers von der Siegessäule behaglich kurbelten und nicht ruhten, als bis sie auch die widerliche Bergung der Leiche hatten. (Der Film liegt noch auf dem Präsidium.) Weil ihnen alles gleich ist, wenn es ums Geld geht; weil sie im Dreck wühlen, damit das zittrig-neugierige Publikum Einblick in wohlverhüllte Dinge bekomme. Sie haben „an Ort und Stelle" das Leben Jesu gefilmt, und sie würden auch heute noch eine Hinrichtung aufnehmen.

Daß da manches zum Opfer fällt, was ganz lustig ist — macht nichts. Ein reizender amerikanischer Damendarsteller, der noch im Corset Zigarren rauchte, fiel — weil er „auf perverser Grundlage" beruhe. Nun, diese Art Films haben selten den Chic, den dieser Jüngling entwickelte, als er seine Röcke hochnahm, und trippelnd zu laufen begann, wie ein Weib. Meist haben wir nicht viel verloren. Und die andern, beschlagnahmten, die ich sah, waren wie üblich. Zum Abgewöhnen. Gewiß: Mißgriffe kommen vor. Ein Boxerfilm ging durch, auf dem die

Kämpfer sportswidrig mit bloßen Fäusten, ohne Handschuhe auf einander losprügelten — von derselben Verwaltung werden dem berliner Boxmeister Edwards die größten Schwierigkeiten in den Weg gelegt. Immerhin: im großen Ganzen ist es gut, daß in Zweifelsfällen gestrichen wird.

*

Aber ein andres ist eine Gefahr. Im selben Gebäude, ein paar Stockwerke höher, wohnt die Theaterzensur. Hier werden, immer noch, aus politischen, verwaltungstechnischen, unkünstlerischen Gründen, Kunstwerke umgebracht. Die Filmisten rennen gegen ihre Zensur mit unsern Gründen Sturm. Dieser Kampf schadet uns. Das will freie Hand haben, um Geld zu scheffeln, das kreischt aufgeregt von der Freiheit der Kunst und rempelt alle paar Nummern seiner Fachpresse Beamte an, die mehr Geschmack, Verstand und Anstandsgefühl haben, als die ganze Gesellschaft.

Die Filmzensur ist nötig. Weil Kinder eine starke Hand nötig haben. Und weil für eine Schulklasse von Rüpeln der Stock gerade gut genug ist.

Die Erwachsenen aber täten gut, die Kinder immer mehr von sich abzuschütteln und jede Zusammengehörigkeit auch im Schein zu vermeiden. Hier gibt es keinen Kompromiß. Hie Kunst! Hie Kino!

Die Rezitatorin / von Peter Paul Schmitt

Dies ist die erschreckliche Geschichte von dem Drogisten Gustav Gundelwein, den die Rezitatorin Kathinka Nathansohn um sein blühendes Leben gebracht hat.

Gustav Gundelwein war ein netter junger Kerl, und eigentlich hatte er heute in den Zirkus gewollt, aber sein Freund Reinhard Kahn hatte ihm das Billet für den Vortragsabend von Kathinka Nathansohn geschenkt. Wie Reinhard Kahn zu diesem Billet gekommen war, ist wieder ein Kapitel für sich und eine ganz mysteriöse Angelegenheit, die wir auf sich beruhen lassen wollen.

Gustav Gundelwein hatte keine greifbaren Vorstellungen von der Art des Vergnügens, den ein Rezitationsabend einem wohlgewachsenen jungen Menschen verschaffen kann, und saß da, prickelnd von allerhand Erwartungen.

Auf einmal glaubte er es an der Zeit, daß die Sache anfinge, aber dies war ein grausamer Irrtum, denn sie hatte bereits vor einer Viertelstunde angefangen. Er nahm seine

ganze Aufmerksamkeit zusammen und verstand immerhin, daß es sich um biblische Themen handelte. Was er sich wohl daraus machte, das hatten sie ja auf der Schule gehabt. Er fing an zu gähnen und dachte, wenn doch erst das Nächste käme. Aber das Nächste kam nicht, es war immer dasselbe. Doch — jetzt kam die Geschichte von König David, die hatte ihm eigentlich immer viel Spaß gemacht, aber das hinderte nicht, daß er krampfhaft weitergähnte. Sollte das vielleicht den ganzen Abend so fortgehen?

Wenn er wenigstens ein Programm gehabt hätte. Er schielte beim Nachbar mit hinein, da stand was vom alten und neuen Testament, mehr konnte er nicht erhaschen. Er blickte von dem Programm nach dem Vortragstisch hin, wo Kathinka Nathansohn vor einem dicken Buch saß und daraus vorlas. Wahrscheinlich sehr schön, aber er wollte von hier fort. Sein Blick flog die langen Reihen hin, aber hier gab es kein Entrinnen, er war in der Mitte fest eingerammelt. Der Angstschweiß trat ihm auf die Stirn.

Wieder irrte sein Blick vom Programm des Nachbars zum dicken Buch da draußen, und er dachte von ungefähr: es wird wohl die Bibel sein; und plötzlich, als ihm die Hoffnungslosigkeit der Situation zum Bewußtsein kam, durchfuhr ihn ein fürchterlicher Schreck, und das Ungeheure drängte sich ihm erbarmungslos auf: — sie liest die ganze Bibel vor!

Wie gelähmt saß er da und in Angstschweiß vollständig gebadet schlief er erschöpft ein. Er träumte von einem Park, in dem war ein Weiher, und in dem Weiher waren ein paar große Karpfen, die balgten sich um ein viel zu großes Stück Brot. O, wie drollig war es, wenn sie mit ihren weit aufgerissenen schiefen Mäulern nach dem Brot gierten und sich gegenseitig wegschubsten. Er saß auf einer Bank und schaute stundenlang zu und schmunzelte sich eins, und ein Lächeln ging über sein Gesicht. Da erwachte er, und das Lächeln verschwand mit Blitzesschnelle. Wie eine graue Sorge legte sich sofort wieder der Gedanke auf seine Brust: da sitzt das unglückselige Weib und liest aus dem dicken Buch. Aber wie war es möglich, er hatte doch inzwischen stundenlang den Karpfen zugeschaut — ja, so eine Bibel war halt dick.

Und alsbald senkte sich von neuem ein wohltätiger Schlummer über Gustav Gundelwein, und diesmal träumte er von zwei jungen schwarzen Pudeln, die sich auf einer verschneiten Wiese balgten. Sie sprangen an einander in die Höhe und bissen sich gegenseitig in die ungeschickten jungen Schnauzen und kugelten sich im Schnee herum und knurrten

und maulten vor Vergnügen. Und Gustav ging das Herz auf, und er stand wieder viele Stunden lang dabei, aber als er aufwachte, war das dicke Buch immer noch nicht aus. Er stöhnte ein paar Mal laut auf, aber seine Hintermänner brachten ihn durch ein energisches „Pst" zur Ruhe.

Und ein drittes Mal schlief er ein, und dieses Mal träumte er von den Ohrläppchen seiner Freundin Anneliese. Sie hatte die fabelhaftesten Ohrläppchen von der Welt, und er streichelte und zupfte und liebkoste sie und spielte mit ihnen, wenn ihn recht dünkte, nicht nur stunden-, sondern tagelang, und er wäre diesmal wohl überhaupt nicht wieder aufgewacht, wenn er nicht plötzlich in die Seite geknufft worden wäre. Ich werde wohl geschnarcht haben, dachte er sich, das geschieht mir ganz recht, warum störe ich auch die andern beim Schlafen.

Der Knuff hatte ihn aber soweit aufgerüttelt, daß er von neuem auf Kathinka Nathansohn aufmerksam wurde. Sie schien jetzt wenigstens schon im Neuen Testament zu sein, denn er hörte ein paar Mal den Namen Jesus fallen. Dabei dachte er an seinen kleinen Neffen Hansjürgen, der noch nicht lange zur Schule ging, und den er kürzlich einmal gefragt hatte: „Na, kleiner Bursche, wie gehts denn in der Schule, was habt ihr denn jetzt?" „Ach, vom Herrn Jesus", hatte er geantwortet und dann hinzugefügt: „Weißt Du, Onkel, das hängt mir schon zum Hals heraus", und Gustav hatte ihm dafür seinen hübschen blonden Lockenkopf gestreichelt.

Aber Kathinka Nathansohn fuhr fort, vom Herrn Jesus zu lesen, und eine tödliche Erschlaffung senkte sich auf Gustav Gundelwein. Müde dachte er an allerlei Maßregelungen von Pfarrern und Theologen, von denen er in der Zeitung gelesen hatte; er las zwar immer nur die Ueberschriften, aber das war ihm völlig genug. Zweitausend Jahre ist es nun bald her, dachte er, daß der Herr Jesus gelebt hat, und immer raufen sie sich noch die Haare um ihn aus — ob sie sich in weitern zweitausend Jahren über das Thema wohl beruhigt haben werden? Dieses war der letzte Gedanke, den Gustav Gundelwein dachte, ehe er starb. Mit dem Aufgebot seiner letzten Kräfte holte er noch sein Notizbuch hervor und kritzelte mit schwerer Hand etwas hinein. Alsdann sank er mehr und mehr in sich zusammen — ob er noch einmal geträumt hat, das weiß man nicht.

Nach einer langen Weile erst ereignete es sich, daß die Bibel wirklich aus war, und langsam räumten die ergötzten und erbauten Zuhörer den Saal. Aber ein einsamer Schläfer blieb mitten drin sitzen, und als ihn die Saaldiener wecken

wollten, da zeigte es sich, daß er schon kalt war. In der Hand hielt er krampfhaft das Notizbuch, und darin stand zu lesen: „Ich bin Gustav Gundelwein, gestorben aus Langeweile am soundsovielten September 1913. Mein Vermögen erbt mein Neffe Hansjürgen, und Kathinka Nathansohn soll mir die Grabrede halten."

Ob sie das getan hat, vermeldet der Chronist nicht.

Antworten

Z. Gr., Wien. Also Ida Orloff ist in eine Disziplinaruntersuchung verwickelt worden, weil sie sich abfällig über Gregors Leistungen ausgesprochen hat? Gregor ist hier oft böse mitgenommen worden; aber das hat er nicht verwirkt. Wenn die Made zum Emmentaler spricht: „Du bist mir auch nicht der Richtige" — dann hat der Käse recht. Selbst wenn er kein guter Käse ist.

R. P., F. E. und viele andre. Nein, keiner von meinen Leuten ist dazu da, euch „ins Blatt" zu bringen. Das mag in östlicheren Ländern deutscher Zunge üblich sein, wo man schon immer einen guten Bekannten auf einer Redaktion zu sitzen hat, der gegebenenfalls einspringt. Aber wir wollen hier doch möglichst objektiv, soweit ein Mensch eben objektiv sein kann, das wiedergeben, was wir für wichtig halten — ohne uns um engere und weitere Grade der Verwandtschaft und Bekanntschaft zu kümmern. Valete!

G. B. Zur Gerechtigkeit brauche ich kaum ermahnt zu werden. Ich glaube nicht, daß ich nötig habe, mich um die Revision eines eigenen Urteils zu drücken. Darum aber handelt sichs ja selten. Denn wenn einer heute Lob verdient, der gestern hier getadelt worden ist, so hat er eben gestern auch den Tadel verdient: seine Leistung hat sich verändert — basta! Und wenn Sie von mir verlangen, daß ich den Schlenther, den ich in den letzten Jahren öfters geschmält habe, jetzt einmal ebenso laut rühme, so tue ich das zwar mit Vergnügen. Aber bestehen bleibt, daß er seine Vergangenheit nie so weit hätte verleugnen dürfen, um dem sechzigjährigen Blumenthal Hymnen zu singen. Das hat mich tief enttäuscht. So oft er dergleichen wiedertut, wird er gescholten werden. So oft er gute Kritiken schreibt — also das werden Sie selbst nicht wollen, daß er für jeden Fall von Pflichterfüllung gestreichelt wird. Er ist ja dazu da, um gute Kritiken zu schreiben. Das ist er sich, uns und seinem Brotherrn schuldig. Und wahrscheinlich hat Ihnen sein ‚Wilhelm Tell' nur deshalb so außerordentlich gefallen, weil er so lange Zeit seine Verpflichtungen und unsre Erwartungen nicht erfüllt hatte. Plötzlich ist er wieder lebendig und mutig. Plötzlich gibt er wieder ein richtiges und farbiges Bild von der Sache und stemmt sich gegen die Majorität. Plötzlich hat er sein Niveau wiedergefunden. Pleiten haben unsre Theaterluft gereinigt. Der Winter wird sicherlich noch mehr so große künstlerische Freuden bringen wie die Eröffnungsvorstellung des Deutschen Künstlertheaters. Vielleicht bringt er uns auch die Renaissance dieses Kritikers, der eine Schwärmerei und der fruchtbare Neid meiner Jugend war.

Rundschau

Sonnenfinsternis

Die Tragödie ‚Sonnenfinsternis' von Arno Holz ist ein Ringen um die intuitive Einfachheit. Das etwas antiquierte Motiv der Blutschande (zwischen Vater und Tochter) wird im modernen Berlin, im modernen Leben verankert. Damit wird das Problem des genialen, doch mühseligen Künstlers auf eine wunderbar kühne Weise verknüpft. Es kommt keine oberflächliche, illustrative Symbolik auf. Aber dieser Arno Holz ist keine breitflutende Natur, die alle Disharmonie im Kunstwerk lösen könnte. Er ist zu spröde, einseitig, verbohrt. Gottlos, verfehmt und hart hocken sie bei einander: die Sätze, die Visionen, die verschämten und unverschämten Seelen. Der nihilistische Hellseher Arno Holz hat den hartkantigen Maler Hollrieder, der zwischen Ironie und Zartheit Blasphemien speit, mit der ganzen Inbrunst des Wahrheitsfanatikers gestaltet. Manchmal wird die Eindringlichkeit des subtilen Dialogs von der Marter des Gehirns, vom Raisonnement erdrückt.

Ähnlich wie Hollrieder ringt Arno Holz um letzte Ausdrucksform, um die Überwindung aller Tradition, um vollständige Entfaltung. Diese Verschmelzung von Artistik und Inbrunst soll man in Ehren halten. Jeder unangenehme Glanz fehlt: die Sensation wie die Sentimentalität. Die Grundlagen des Lebens sind vertieft. Aus Kontrasten und Dissonanzen setzen sich die Menschen zusammen. Mit geheimnisvollen Banden sind Künstler und Kunstwerk, Werk und Modell aneinandergeknüpft. Mit wilder Faust schlägt das Schicksal unter die Wissenden und die Ahnungslosen. (Normen gibt es nur für die ganz Naiven und für die Charlatane.) Man könnte bei dem grenzenlosen Ernst dieser Tragödie an Sophokles und Shelley denken. Aber die letzte feine Selbstverständlichkeit der Form, das, was nicht zu ergrübeln ist, sondern plötzlich da sein, was das Genie sich nun einmal leider vom lieben Gott schenken lassen muß: das fehlt der Dichtung.

Der Regisseur, vermutlich Herr Jeßner, verzichtete auf allen Hokuspokus und brachte das seltsame, von aller Theatralik losgelöste Stück reinlich zur Geltung. Suggestiv wirkte Roberts als grotesk manikalischer Maler Mußmann. Er steigerte die Karikatur ins Phantastische und Gespenstische. Bozenhard hatte sich dem Hollrieder, der erlebt sein will, mit Geschick angepaßt. Farecht stilisierte, Werner übertrieb amüsant. Die ‚Bella Cenci' hat einen wohlgenährten Teufel und einen ausgewachsenen weißen Engel in sich; vielleicht ist sie noch einiges mehr. Ihr

Gesicht ist steinern, ihre Seele tanzt. Der Bré fehlte es an Härte, an Kompliziertheit, an vibrierender Kraft. So mußte die stärkste schauspielerische Begabung des hamburger Thaliatheaters und Hamburg-Altonas überhaupt diesmal versagen.

Arthur Sakheim

Androklus und der Löwe

Shaw hat der bekannten Fabel einen dünnen Offenbachschen Mantel umgehängt, dessen Unterfutter aber in Shawschen Farben durchschimmert. Es sind vielfach die Farben der londoner Straße. Bernard Shaw glaubt, wunder wie revolutionär und couragiert er in seinen Ansichten ist (oder tut zumindest so); dabei ist alles, was er von der Bühne herab gesagt hat, längst Gemeingut der intellektuellen londoner Vorstadt, die ihrem witzigen Sprachrohr daher auch begeistert Gefolgschaft leistet. Nicht anders sind die an Operettenerfolge erinnernden fünfhundert londoner Aufführungen seiner vorletzten dramatischen Arbeit ‚Fannys erstes Stück' zu erklären. Und wenn er jetzt, vermutlich als sein eigenes Glaubensbekenntnis, einer seiner muskelstarken Figuren ungefähr in den Mund legt: Das Christentum ist noch nicht; Mars ist stärker in mir als Christus; der allgemeine Friede ist ein Ideal; wir aber müssen kämpfen und unsre Gegner zu Boden schlagen — so hat er beinahe die imperialistischen Gedanken der kompakten Unionisten sich zu eigen gemacht. Seine weiblichen Frühchristen läßt er sprechen und höhnen, als wären sie allermodernste Suffragetten in einem londoner Polizeigerichtshof, und als letzte Konzession läßt er seinen sympathisch dankbaren und vegetarisch empfindenden Löwen eine Rolle spielen, die ihm sämtliche großen und kleinen Kinder, alle Besucher der hier so beliebten Weihnachts-Pantomimen als Zuschauer sichern wird. Das heißt also: er hat das gesamte Publikum. Unzweifelhaft steht als Motto über dieser burlesken Fabel: Du sollst und mußt lachen; aber in den Zeitungen läßt Shaw wütend verlauten, daß er sich das Lachen in seinen Stücken verbitte. Reime sichs, wer kann. Nur an einer Stelle zeigt der Dichter die Löwentatze, ansonsten ist sein letzter Streich eine heftig kitzelnde, römisch kostümierte Aktualität, die von ‚Caesar und Cleopatra' (und jener Schaffensperiode) so weit entfernt ist, wie ein ausgestopftes Spielzeugbiest von einem vollblütigen Hausgenossen Hagenbecks. Wer Shaw liebt, hat in den letzten vier Jahren vergeblich gehofft, diese Liebe gestärkt zu sehen.

Sil Vara

Die goldene Locke

Kurt Küchler gehört zu den anständigen Leuten, die nicht mehr scheinen wollen, als sie sind. Er schreibt zur Unterhaltung eines Publikums, das zufriedengestellt ist, wenn es ein Stück niedlich und nett finden kann. Und das ist ‚Die goldene Locke'. Mehr nicht. Ein kritischeres Urteil freilich kommt nicht an der Tatsache vorbei,

daß der glückliche Optimismus des Verfassers mit liebenswürdigster Gebärde gegen die Gesetze der Wahrscheinlichkeit verstößt. Der Trick mit der goldenen Locke, die ein verliebter Erbprinz seinem Minister abschneidet, um sie der Prinzessin Charlotte als liebevoll bewahrtes Reliquienstück von ihrem teuren Haupte vorzutäuschen, weil er nur so ihre Liebe gewinnen kann, ist doch ein herzlich plumper Schwindel. Aber in der Präzisierung des Dialogs und in der glatten Durchführung einer Handlung ist Küchler über seine frühern Arbeiten entschieden hinausgewachsen. Sind alle seine Spielchen nur Vorarbeiten für ein Werk, das auch auf literarische Würdigung Anspruch erheben darf, so ist es gut, daß er mit diesen Vorversuchen Gelegenheit gefunden hat, aus der Praxis für die Praxis zu lernen. Er selbst hat ‚Die goldene Locke' (die im bremer Stadttheater gespielt worden ist) für seine letzte Versündigung an der Literatur erklärt. Wir werden sehen.

Franz Kettler

Lobetanz

Sprechen wir doch nicht von überholter, veralteter und nicht mehr wirkungsvoller Musik bei einem Werk, das wie dieses Märchenspiel in seiner Kerkerszene einen mit saubersten Mitteln arbeitenden Werkdramatiker zeigt. Ludwig Thuille war sicher kein Genie. Aber ein grundehrlicher, tapferer Mitstreiter, ein feiner Poet und ein Könner, der mehr zu geben hatte als Ansätze und Versuche. Die Mischung von Volkstümlichkeit und Richard Wagner, die ihn Humperdinck anscheinend so ähnlich macht, ist im ‚Lobetanz' doch wesentlich anders dosiert. Der Balladenton beschränkt sich nicht auf das einfache, begleitete Rezitativ, sondern ist von komplizierterer Diktion. Die eingestreuten Lieder bedienen sich der Volkssprache, ohne sie zu kopieren; sie stehen auf einer höhern Stufe als beim Komponisten der ‚Königskinder', sind von sinnlicherer Wirkung und haben ein ganz persönliches Gesicht. Otto Julius Bierbaum mag als Dichter sein Teil daran haben. Und das ist auch das Wesentliche beim Gesamteindruck des Werkes, daß sich hier einmal beide, Dichter und Komponist, verstanden haben. Die melodramatischen Elemente, die im Anfang etwas verdutzt machen, wirken in der Folge ganz natürlich, weil sie dem Spiel die notwendige Leichtigkeit geben. Auch die Liebesszenen, die leicht schwülstig und süßlich hätten geraten können, haben einen kräftigen, frischen Waldhauch der Gesundheit und Echtheit.

Die Aufführung des charlottenburger Deutschen Opernhauses war von suggestiver, einheitlicher Wirkung, trotzdem viele Einzelleistungen mittelmäßig waren. Die jungen Kräfte des Dirigenten Krasselt, des Regisseurs Kaufmann und des Malers Wunderwald konnten hier sichtlich unbehindert walten. Alexander Kirchners Lobetanz wurde, nach hübschem Anfang, immer schwach und schwächer. Lulu Kaesser sang

ihre kleine Partie sehr geschmackvoll. Sonst ragte nur Maria Schneider heraus.

Fritz Jacobsohn

Tagebuch

Sehnsucht nach der Bakerstreet

Der Kriminalroman ist dahin. Wir haben jetzt Kriminalfilms, und Kriminalschauspiele waren schon immer da. Aber der gute alte Holmes zieht nicht mehr. Und er fehlt uns, ach, so sehr.

Brüder in Apoll! Sagt doch ehrlich: saßet ihr nicht gleich mir vor Gemütlichkeit zusamschaudernd in der Bakerstreet beim Holmes, wo alsbald durch das Unwetter das Rollen einer Droschke hörbar wurde oder der Klingelzug eines Hülfsbedürftigen? „Watson", sagte Holmes dann jedesmal, „wenn mich nicht alles täuscht, so kommt dort ein junger lungenkranker Matrose vom dritten Regiment in Davonshire und hat uns etwas zu sagen." Und richtig — er kam.

Ihr wißt alle, wie es weiter ging. Der ‚Fall', die Vorgeschichte, die langsam herausfickerte, die ersten Anzeichen der Entdeckung — war es nicht schön, wenn Holmes morgens zum Frühstück nicht erschien, sondern uns erst gegen elf Uhr in einem Matrosenanzug erschreckte, aber dafür auch einen kleinen Pfeifenstummel gefunden hatte, der seinesgleichen suchte?

Es war schön.

Auch das hat nun der Film gemordet. Da sehen die Wohnungen der Detektivs immer anders aus; wir kommen nicht dazu, uns auch nur in einer wohl zu fühlen. Bei Holms kannten wir jedes Eckchen, wußten, daß er es liebte, ein wenig unordentlich zu sein, und kannten seine gefährliche Kokainleidenschaft.

Dahin, dahin. Und statt abends bei der Bettlampe den anspruchslosen Sherlock zu lesen, der bereits anfing, Tradition anzunehmen, muß ich mich mit prätentiösem Kitsch abplagen, der mir noch einreden will, er sei etwas — mit... Aber ich zeige auf keinen.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

M. Ferner und E. Pleithner: Gina Ginori, Vieraktiges Schspl.

Annie Harrar: Warenhaus, Schspl. Comoedia.

Carl M. Jacoby: Die große Teilung, Dreiaktige Satirische Burleske. Arion.

Rudolf Schiller: Monika Vogelsang, Oper, Text von Richard Jaeger.

Annahmen

Leo Feld: Die Vielgeliebte, Lustspiel aus der galanten Zeit in drei Akten. Danzig, Stadtth.

John Galsworthy: Mob, Drama. London, Westend Theatre.

Ludwig Holberg: Held Ulysses von Ithaka, Eine Haupt- und Staatsaktionskomödie, übersetzt und bearbeitet von Carl Morburger. Wien, Deutsches Volksth.

Martha Karlweiß: Der Herrenmensch, Komödie. München, Residenzth.

Hjalmar Meidell: Medusa, Ein Schicksalsdrama nach Dostojewski. Wien, Deutsches Volksth.

Hermann Scheffauer: Der neue Shylock, Schspl. Danzig, Stadtth. Berliner Theaterverlag.

Karl Schönherr: Die Trenkwalder, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

27. 9. Robert Winterberg: Seine Hoheit — der Franz, Musikalische Groteske, Text von Artur Landsberger und Willi Wolff. Magdeburg, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Louis Armont: Seine Geliebte, Lstspl. Berlin, Trianonth.

Henri Bernstein: Sein Geheimnis, Dreiaktiges Schspl. Frankfurt a. M., Schsplhs.

Eugène Brieux: Die armen Frauen, Dreiaktige Komödie. Bremen, Schsplhs.

John Galsworthy: Der Menschenfreund, Dreiaktige Tragikomödie. Prag, Neues Deutsches Theater.

J. M. Synge: Der Held des Westerlands, Dreiaktige Komödie. München, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

John Galsworthy: Flüchtlinge, Schspl. London, Court Theatre.

Henry Arthur Jones: Mary geht voran, Komödie. London, Playhouse.

Jubiläen

Der blaue Vogel: 50, Berlin, Deutsches Th.

Franziska: 25, Berlin, Kammerspiele.

Paul und Paula: 25, Berlin, Kleines Th.

Neue Bücher

E. T. A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen, herausgegeben von Georg Ellinger. Goldene Klassiker-Bibliothek, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin W 57. Fünf Leinenbände je 2 M.

Die Urdrucke und erhaltenen Handschriften wurden mit größter Sorgfalt für den Text benutzt und dadurch im ganzen wie im einzelnen viel Neues gewonnen. Vor allem wird hier zum ersten Mal eine vollständige Sammlung der musikalischen Aufsätze geboten, von denen nicht weniger als fünfzehn noch nicht wieder abgedruckt sind, andre zum ersten Mal unverkürzt gegeben werden. ‚Meister Floh' erscheint zum ersten Mal in einer Gesamtausgabe in ungekürzter Fassung mit dem vom Herausgeber wieder entdeckten Stück, das Hoffmann aus politischen Gründen streichen mußte.

*

Victor Noack: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Gautzsch, Felix Dietrich. 31 S. M. —25.

Armin Osterrieth: Der sozialwirtschaftliche Gedanke in der Kunst. Hannover, Helwing. 153 S. M. 2.—.

Rechtsprechung des k. k. Obersten Gerichtshofes in Theater-, Kunst- und Urheberrechtssachen. Herausgegeben von Dr. Grabscheid, Dr. Beißer, Dr. Fuchs. Wien, Moritz Perles. 216 S. Kr. 5.60.

Zeitungen und Zeitschriften

Max Brauserwetter: Calderon. Masken IX 3.

Franz Dubitzky: Ariadne-Opern. Bühne und Welt. XV 23/4.

Paul Ernst: Die Charakteristik bei Shakespeare. Tag 220.

Oscar Maurus Fontana: Don Juan und Faust. Der neue Weg XLII 37.

Wilhelm Hochgreve: Von der Akt-

schlußtechnik im deutschen Drama. Der neue Weg XLII 35.

Hans von Hülsen: Der Kaiser und das Theater. Tat V 6.

Julius Kapp: Drei Klippen bei der Parsifalinszenierung. Szene III 1/2.

Adolph Kohut: Erinnerungen an Karl Helmerding. Der neue Weg XLII 37.

Max Hans Kühne: Das neue Königliche Schauspielhaus in Dresden. Deutsche Bühne V 13.

Emil Kreisler: Die Anfänge des deutschen Theaters. Der neue Weg XLII 35.

Ernst Lewinger: Otto Ludwig und das dresdner Hoftheater. Deutsche Bühne V 13.

Adolf Linnebach: Die Entwicklung des Bühnenbaus. Deutsche Bühne V 13.

Wilhelmine Mohr: Hebbel und das Tier. Beilage zur Voss. Ztg. 33.

Monachus: Anna Pawlowa. Zeit im Bild XI 35.

Willy Rath: Emporkömmling Kino. Kunstwart XXVI 24.

Ulrich Rauscher: Das Marionettentheater münchner Künstler. Zeit im Bild XI 31.

Ernst Edgar Reimérdes: Grétry. Der neue Weg XLII 37.

L. W. Rochowansky: Das Cabaret von heute. Wage XVI 37.

Hermann Sinsheimer: Das Theatergesetz. März VII 32.

Ernst Leopold Stahl: Zur szenischen Dramaturgie des Parsifal. Szene III 1/2.

Paul Stefan: Winke zum Parsifal. Szene III 1/2.

Peter Wiemar: Kinokultur. Brücke II 9.

Adolf Winds: Der Weg zur Bühne. Bühne und Welt XV 23/4.

Karl Zeiß: Theaterpublikum. Deutsche Bühne V 13.

Prozesse

Roda Roda hatte den Redakteur der ‚Jugend' Karl Ettlinger beschuldigt, Ettlinger hätte als Theaterkritiker vom Dreimaskenverlag, einer Bühnenvertriebsstelle also, 3000 Mark angenommen — in Form von Vorschüssen auf ein unaufgeführtes Stück. Das Schöffengericht des Amtsgerichts München nun hat in seinem Urteil ausgesprochen, daß Ettlinger jenen Betrag erhielt erst zwölf Tage, nachdem er das Kritikeramt niedergelegt hatte; Verhandlungen zwischen Ettlinger und dem Verlag haben allerdings schon während der Kritikertätigkeit Ettlingers geschwebt — ohne daß Ettlingers Kritikertätigkeit dadurch beeinflußt wurde. Diese im Urteil des Schöffengerichts festgestellten Tatsachen hat Roda als zutreffend anerkannt. Andrerseits hatte Ettlinger wiederholt behauptet, Roda Roda hätte ihn für einen Zeitungsartikel falsch informiert und die falsche Information überdies durch Ehrenwort bekräftigt. Diese Behauptung Ettlingers ist laut Urteil des oben erwähnten Gerichts unwahr. Ettlinger hat den im Urteil festgestellten Tatbestand als zutreffend anerkannt und damit die Unrichtigkeit seiner gegen Roda Roda gerichteten Behauptungen zugegeben.

Nachrichten

Die Vertriebsabteilung des Theaterverlags Eduard Bloch, zu dem die ersten Autoren Deutschlands gehören, ist am ersten Oktober an die Vertriebsstelle des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller übergegangen. Herr Ludwig Bloch führt den Buch- und Musikalienverlag unter seiner alten Firma Eduard Bloch weiter.

Mit der künstlerischen Leitung des Schauspielhauses von Frankfurt am Main ist nach Felix Hollaenders Abgang der Oberregisseur Karlheinz Martin interimistisch betraut worden. Für Verwaltungs- und Geschäftsangelegenheiten sind ihm ein Mitglied des Aufsichtsrats der Neuen Theater-Aktiengesellschaft und der Verwaltungsdirektor Arnold beigeordnet worden.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 9. Oktober 1913 Nummer 41

Blick auf Jean Paul / von Hugo von Hofmannsthal

Geht der Blick hundertundfünfzig Jahre nach rückwärts, so trifft er den Lebensanfang dieses Dichters, der einst den Deutschen so teuer war; geht er um ein Jahrhundert zurück, seine volle Gewalt und überschwängliche Berühmtheit; ein halbes Jahrhundert, seine Geringschätzung und drohende Vergessenheit. Aber auch heute lebt sein Werk noch fort, wenn es auch nur ein dämmerndes Halbdasein ist. Ein wesenhaftes, geistiges Leben, in der Sprache ausgeprägt, ist niemals völlig abgetan, und wie eben in der Ueberlieferung eines großen Volkes alles da ist, „Stärke und Schwäche, Keime, Knospen, Trümmer und Verfallenes neben- und durcheinander", so sind auch diese Werke da, und wenn der Blick auf sie fällt, scheinen sie wiederzublicken und den Betrachtenden zu binden mit der Zauberkraft, die von jedem Leben ausgeht und ihm verliehen wurde zum Ersatz dafür, daß es ein Einmaliges, Nichtwiederkommendes ist.

Wer sich aber einlassen will mit diesen seltsamen Lebensgängen und barocken Zusammenfügungen, die zu durchlaufen unsern Großeltern so leicht und süß schien, dem widersteht das Ganze, und ihn verwirrt auch das Einzelne. Die Zusammenfügung ist lose, die Handlung zugleich dürftig und sonderbar, die Gestaltung schwach. In einem war dieser Dichter, den die Mitwelt den Einzigen nannte, den ein Herder über Goethe stellte, groß; herrlich nennt ihn der strenge Grillparzer in diesem Einen: im Abspiegeln innerer Zustände. Uns aber ist zuerst auch in diesem Einen das Ueberschwängliche befremdlich, bis das Seelenhafte und trotz allem Wahre uns überwältigt. Vielleicht ist uns dieser Ueberschwang darum so fremd, weil wir heute in einem andern Ueberschwang, diesem entgegengesetzt, befangen sind. Das in Freude und Wehmut ausschweifende Ich ist selten unter uns, desto häufiger ein dumpfes, beschwertes, ängstlich-selbstsüchtiges Wesen. Das Aufgeschlossene, die grenzenlos gesellige zarte Gesinnung ist uns verloren, statt dessen

sind wir in die Materie zu viel und zu wenig eingedrungen, das allseitig Bedingte zieht uns in einen trostlosen Wirbel — das doch im geheimen auch allseitig frei ist, erkennten wir es nur so tief — wir sind wahrhaftig jene „Anachoreten in der Wüste des Verstandes, auf denen schwer das Geheimnis der Mechanik liegt". Solchen Wechsel schaffen die Umstände der Zeit, die für das Ganze das sind, was für den einzelnen die leibliche Verfassung. Die geistigen Ab- und Ausschweifungen wechseln von Geschlecht zu Geschlecht, aber auch ihr Rückstand und Bodensatz, das Gewöhnliche und Alberne, das, worin die Naivität und Beschränktheit einer Zeit liegt, wechselt bis zur Unbegreiflichkeit; darum gibt es kein Fern und Nah bei der Betrachtung der Vergangenheit, alles ist schwankend und unmeßbar, das Geistige in dem Individuum von 1830 uns ganz nahe, das Fratzenhafte der Epoche uns ganz fern; daß auch unsre eigene Zeit den Nachlebenden ein solches Gesicht zeigen wird, müssen wir einsehen, ohne es begreifen zu können.

*

Jean Paul teilte seine Gemälde in die italienischen und die niederländischen; eine dritte Weise, die deutsche, stellte er dazwischen, worin er beide zu verbinden suchte. In seiner italienischen Manier sind die großen Romane abgefaßt, in denen es um hohe Gegenstände und die großen Verknüpfungen des Lebens geht, und die das Entzücken seiner Mitlebenden bildeten; in der niederländischen und deutschen die kleinen Gemälde der wehmütig-vergnügten Anmut und des dürftigen eingeschränkten Lebens, worin auch für unsern Sinn neben dem Barocken das Zarte, Tiefsinnige und Unerwartete fast nicht zu erschöpfen ist. Den großen Romanen aber, ‚Titan', ‚Hesperus', deren Namen selbst die Geringschätzung der Jahrzehnte nicht völlig hat klanglos machen können, waren mehr oder minder lose jene unvergleichlichen Stücke eingefügt, die wahrhaftige Gedichte sind, und die in einer Blütenlese zusammenzustellen immer wieder von solchen versucht werden wird, deren Sinn dem Schönen in der Dichtkunst aufgeschlossen ist. Denn, wessen Geist das Schöne überhaupt erfaßt, der kann auch nicht an irgendeiner Art des Schönen stumpf vorübergehen. Diese Gedichte, ohne Silbenmaß, aber von der zartesten Einheit des Aufschwunges und Klanges, sind die Selbstgespräche und Briefe der Figuren, ihre Ergießungen gegen die Einsamkeit oder gegen ein verstehendes Herz, ihre Träume, ihre letzten Gespräche und Abschiede, ihre Todes- und Seligkeitsgedanken; oder es sind Landschaften, Sonnenuntergänge, Mondnächte, aber Landschaften und Mondnächte der Seele mehr als der Welt. Die deutsche

Dichtung hat nichts hervorgebracht, das der Musik so verwandt wäre, nichts so Wehendes, Ahnungsvolles, Unendliches.

Bald ist es ein tönendes Anschwellen der Seele in einem erhabenen Traumgesicht, bald die Mittagswehmut oder die Beklommenheit der Dämmerung; es ist ein Zittern, ein Auseinanderfließen in träumende Ruhe, oder die Unendlichkeit einer letzten Begegnung, eines letzten Augenblicks, die Ahnung des Einklanges der Welt und die vorausgeahnte Seligkeit des Vergehens.

In diesen Gesichten und Ergießungen ist die Ferne bezwungen, der Abgrund des Gemüts, der von allen Künsten nur die tönende ausmißt; in den niederländisch-deutschen Gemälden aber oder den Idyllen, wie man sie wohl nennen muß, ist es das Nahe, das mit einer unbegreiflichen Kraft seelenhaft aufgelöst und vergöttlicht ist. Auch diesen kleinen Dichtungen, der ‚Siebenkäs', der ‚Quintus Fixlein', der ‚Jubelsenior' und vor allem das ‚Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal', sind fürs erste nicht leicht zu lesen. Hier gleichfalls ist in einer barocken Weise alles zusammengefügt und durcheinander hingebaut, alles ist Anspielung und Gleichnis, neu erfundene Wörter und absonderliche Kunstwörter, zusammengetragen aus der Sternkunde und Anatomie, der Gartenkunst oder dem Staatsrecht wie der Kochkunst; aber zwischen dem allen dringt etwas hervor, das wahre Poesie ist, vielleicht noch seltener und kostbarer als jene Ahnungen und Träume. Nach einer erhabenen Ferne strebt in Träumen und halben Träumen etwa auch ein zerrissenes und zweideutiges Gemüt, aber um das völlig Nahe in seiner Göttlichkeit zu erkennen, dazu bedarf es eines vor Ehrfurcht zitternden und zugleich gefaßten Herzens, denn eben weil es das Nahe und überall dicht an uns Herangedrängte ist, so überwächst sichs schnell mit der Dunkelheit des Lebens, geht wieder hin, wie nie geboren. So ist es mit dem Unsagbaren zwischen Eltern und Kindern, zwischen Mann und Frau, auch zwischen Freunden und miteinander Lebenden. Hier bedürfte es einer beharrenden Spannung des Herzens, der aber der Mensch ebensowenig fähig ist wie eines beständigen Gebetes. Nur in Aufschwüngen vermag er sich zu einem grenzenlos innigen Anschauen zu erheben, wo dann Groß und Klein, Vergänglich und Beständig als leere Worte dahinterbleiben. Die Jean-Paulschen höchsten Momente sind dieser Art. Sie heften sich immer an das Kleine und Alltägliche: es ist in diesen idyllischen Erzählungen von nichts die Rede als von dem Gewöhnlichen der Leiblichkeit und den niedrigen Regungen des Geistigen, die fast wieder ins Leibliche fallen, den kleinen Eitelkeiten,

Aengstigungen und Befriedigungen des Alltags. Der Leser hört viel von dem Zubehör der Kleidung, Bettzeug, Küchengerät und andern Dürftigkeiten, womit vierundzwanzig Stunden des Tages und der Raum zwischen Stubenwand und Fensterscheiben ausgefüllt sind. Aber dem Blick des Gemüts, der zart und gespannt genug ist, auf stummen Nichtigkeiten mit Wehmut und Zärtlichkeit zu verweilen, steht ein redender Himmel offen, wenn bloß in einem alten Gesicht das Kindergesicht sich aufschlägt, worin das Unsagbarste uns auf die Seele fällt und Leben und Tod ineinandergehen. Diese beharrliche liebende Betrachtungskraft — von wie vielen vergeblich nachgeahmt, nicht nur dem zarten Stifter, sondern auch dem strengen Hebbel, dem witzigen Heine — trägt den Segen in sich, daß vor ihr wie das Häßliche so auch der Schmerz sich auflöst, ja die Nichtigkeit des Daseins selber sich vernichtigt: so wirkt sie, woran aller Schwung und Tiefsinn des angespannten Denkens scheitert: die kleine Wirklichkeit unsres Lebens liegt in diesen Dichtungen tröstlich da und umfriedigt.

Diese Bücher und die in ihnen webende Gesinnung mögen halb vergessen sein und allmählich noch mehr in Vergessenheit geraten, wie leicht möglich ist, es ist gleichwohl in ihnen etwas vom tiefsten deutschen dichterischen Wesen wirkend, das immer wieder nach oben kommen wird: das Nahe so ferne zu machen und das Ferne so nah, daß unser Herz sie beide fassen könne.

Aus dem ‚Insel-Almanach auf das Jahr 1914', der fünfzig Pfennige kostet und auf zweihundertdreißig Seiten viele schöne Bilder und Beiträge von Dehmel, Claudel, Rilke, Kassner, Tolstoi, Scheffler, Verhaeren, Zweig, Binding und andern enthält.

Einem Theaterbesucher / von Hans Harbeck

So wie auf schwebend hingehängten Brücken
geht leicht dein Fuß bergan und himmelwärts,
ein unbewußter Tänzer ist dein Herz,
es lacht und läßt sich willig weit entrücken.

In einen kleinen Schwarm ruhloser Mücken
verwandelt sich all der ererbte Schmerz,
dein Sinn, sonst starr, ein Schild aus dunklem Erz,
beginnt zu sprühn und leuchten vor Entzücken.

Dein Auge hängt beseligt an der Bühne,
wie ein Verliebter an der Liebsten Mund,
dein Weltschmerz, gestern noch ein finsterer Hüne,

wird harmlos wie ein hübscher kleiner Hund . . .
Du bist zufrieden, meinst, daß alles grüne,
du Narr, und freust dich laut und ohne Grund.

Reinhardt, Hauptmann und Kleist

In Reinhardts Riesenbetrieb gibt es sicherlich sämtliche Arten von Angestellten, die ein Theater braucht; und wahrscheinlich einige mehr. Aber wenn, in solchem Riesenbetrieb, Arbeitsteilung fast alles ist, so muß doch wohl nebenbei die Persönlichkeit da sein, die unpersönlich genug wäre, nichts weiter zu wollen, als jeder Arbeitskraft ihre Funktion zuzuerteilen. Dieser Organisator fehlt seit dem ersten Tage. Sonst könnten die Kammerspiele keinen so kläglichen Anblick bieten, wie heute. Sie waren schon einigen Schweißes wert. Gewiß: sie durften das Stammhaus nicht zugrunde richten, durften sich also im Notfall von Ibsen und Strindberg wegentwickeln. Sie durften allmählich ein Unterhaltungstheater werden, und schließlich sogar eins ohne Gesicht. Aber dann erst recht war ihre Pflicht, auch wirklich für die Unterhaltung teuer zahlender Gäste zu sorgen. In diesem Sinne war ‚Mein Freund Teddy' erlaubt, sind ‚Die goldenen Palmen' unerlaubt. Die Schuld liegt nicht an Flers und Caillavet: sie liegt an dem Organisator, der noch immer unengagiert ist. Eine seiner ersten Aufgaben wäre, dem Hauptdramaturgen einzubläuen, daß er weder Films noch Abhandlungen über den ‚Takt' in Reinhardts Inszenierungen zu dichten hat, daß es nicht einmal genügt, unmögliche Stücke stumpfsinnig zurückzuschicken, sondern, daß es darauf ankommt, eine produktive Dramaturgie zu treiben: nämlich, da die Meisterwerke selten sind, halbbrauchbare Stücke ganz brauchbar zu machen. In den ‚Goldenen Palmen' ist die Verulkung der Akademie und des Präsidenten von Frankreich ungefähr zu zwei Dritteln für uns verständlich — nichts leichter, als das unverständliche Drittel und damit eine Menge öder und lastender Episödchen zu tilgen. Auf fünf gute Witze kommen zehn schlechte — nichts leichter, als diese auszumerzen; schon weniger leicht, sie durch gute zu ersetzen. Aber strengt euch gefälligst an, wo sichs lohnen würde. Wir hätten statt einer faden Posse eine blinkende Satire. Wir hätten statt mühsam beherrschter Gähnkrämpfe den belebenden Geschmack von Bitterkeit. Wir hätten Freude an der Trockenheit Victor Arnolds und der Vielwendigkeit Hans Waßmanns, die jetzt beide von Pointe zu Pointe humpeln. Rechnet künftig vernünftiger. Ihr wünscht einen Kassenerfolg. Nun, in jedem

Amüsierstück ist das Verhältnis der lustigen zu den langweiligen Partien ein Maßstab für die Berechnung der Wirkung aufs Publikum. Noch einmal: habt ihr keine Manuskripte, die das richtige Verhältnis aufweisen, dann beschafft euch solche, wo es herzustellen ist. Auch die Zahl der reizlosen Schauspieler, die wir in den Kammerspielen Pariser nachahmen sehen wollen, ist nicht so hoch, wie Reinhardt vermutet. Noch einmal: Er nehme sich endlich für den ganzen Riesenbetrieb einen Organisator; oder setze zum mindesten über die Kammerspiele eine Separatleitung. Aber keines Falles ruhe er auf seinen Lorbeern grade zu der Zeit, da rings um ihn ein neues, frisches Leben zirkuliert.

*

Das neuste, das frischste im Deutschen Künstlertheater. Der zweite Abend war wieder ein Fest. Dabei bin ich nie ein Freund von ‚Hanneles Himmelfahrt' gewesen. Nach meiner Meinung werden die Jahre diesen dramatischen Märchentraum langsam auffressen, weil er für ein Märchen zu kompliziert, für einen Traum nicht phantasievoll genug und ein Drama am allerwenigsten ist. In Hannele soll sich die tiefe Sehnsucht, die selige Hoffnungsfreudigkeit eines, des Kinderherzens verkörpern. Da heißt das Hauptgebot für den Dichter: Einfachheit — Einfachheit der poetischen Vorstellung mehr noch als des poetischen Ausdrucks. Sie ist manchmal vorhanden, manchmal aber auf weite Strecken getrübt und verwirrt durch einen Bilderprunk, dessen Inhalt sich in kindlichen Gemütern nie und nimmer hat begeben; auch nicht im Gemüt des Kindes, das mit einem Fuß schon aus der Kindheit tastet. Weil das Gebiet des Traums unkontrollierbar ist, muß sich darin doch nicht des Dichters ganzes Bedürfnis nach religiöser Mystik ausleben wollen, muß Hanneles bewußte und unbewußte Erfahrung doch irgendwo eine Schranke ziehen. Hätte Hauptmann sich an diese Schranke gehalten, so wäre kein zweiter Akt oder: nicht dieser zweite Akt möglich gewesen. Zum Vorteil der Dichtung. Denn erst ihr zweiter Akt offenbart ihre undramatische Natur — minder durch die Unschlüssigkeit seiner Technik als durch seine beklemmenden Wiederholungen, seinen Mangel an Einfall, an jedem Gegenspiel. Es ist Hauptmann imponierend gelungen, den umgebenden Alltag aufzugreifen und zu gestalten. Mißlungen ist ihm, den Alltag zu ‚verklären' und uns durch diese

Verklärung zu ‚erheben'. Das können Dichter seines Schlages grade dort nicht, wo sie zeigen, daß sie es bezwecken. Hensche-Wilhelms Schicksal erhebt, weil es ruhig, sachlich, unsentimental abgemalt ist. Wo aber ist hier diese Souveränität, dies freie Spiel mit den Dingen? Da Hauptmann Hanneles Abbild schuf, weinte er noch über das Urbild. So bleibts bei lyrischem Zauber. „. . . Eine schwache Süßigkeit . . ." Das ist der Tenor der ‚Widmung' zu ‚Hanneles Himmelfahrt'. Vor zwanzig Jahren erschien sie Hauptmann sicherlich angemessen, seiner Gemeinde viel zu bescheiden. Heute mag es umgekehrt sein.

Das wird keinen hindern, Rittner für seine Aufführung zu danken. Dies Theater stampft die Regisseure aus der Erde, aus bester, fruchtbarster Erde. Kein Grund, überrascht zu sein. Wenn Rittner seinen Odem in die Geschöpfe von Dichtern und Undichtern blasen konnte und kann — warum nicht auch in die Geschöpfe des lieben Gottes? Aber er tut mehr, als schlesische Menschen so reden zu lassen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Seine derben Hände fassen Hanneles Traum mit einer Zartheit an, als hätten sie niemals dem Jäger-Moritz und andern Schlagetots gehört. Er baut für das fiebernde Kind einen Himmel auf, den ein Snob kitschig nennen wird, weil er vergißt, daß dieser Himmel durchaus nicht nach seinem, sondern nach dem Märchenbuch-Geschmack eines Dorfmädelchens sein soll. Ein Himmel in Weiß und Gold, mit Guirlanden und Engelsfittichen und der Musik von Max Marschalk, die mir seit jeher als ein Muster von unvordringlicher, dienender, stimmender Schauspielmusik vorgekommen ist. Genau so selbstlos waltet der Regisseur Rittner. Durch Ton und Bild, durch Wechsel von irdischem und überirdischem Licht unterscheidet er Hanneles Traum von der Wirklichkeit. Diese Unterscheidung ist nötig, damit keine Mißverständnisse entstehen. Aber Rittner hütet sich, aus dieser Unterscheidung theatralische Kontraste zu schlagen. Alles ist bei ihm im Fluß. Nichts ist lauter, als es sein muß, um nicht undeutlich zu bleiben. Das Geflüster etwa der Dörfler wider den Mörder Mattern steigert sich nicht, sondern verschärft sich zum Geschrei: es wird wie mit Sordinen geschrien. Dieser Traum, der bisher immer geschlichen ist: hier gleitet er, ohne einen Deut von seiner Inbrunst einzubüßen. Denn die Darsteller, alle, ob ihnen sonst schauspielerische Tugenden vorläufig fehlen oder immer fehlen werden — die eine

haben sie: beseelte Schlichtheit. Jeder strebt zum Ganzen. Es gibt kaum, was man eine Einzelleistung nennt. Auch Hannele fällt, für mich, nicht heraus. Diese kinderleichte Rolle ist so wenig zu verfehlen wie die kinderleichte Rolle der Hedwig Ekdal. Was hier wie dort den Schauspielerinnen zugeschrieben wird, ist den Dichtern zuzuschreiben. Meine acht Hanneles, meine elf Wildentenmütter waren alle gleich vollkommen. Deshalb will ich anspruchsvollere Aufgaben abwarten, bis ich die Hymnen auf Annalieſe Wagner mitsinge oder nicht mitsinge. Wenn jemand besonders anzog, so war es Herr Loos, der für Heinrich Gottwald sein hysterisches Halbfalsett fast völlig abgelegt hatte und schon als Lehrer die Güte selber, als Heiland noch immer genügend Lehrer war, um Hanneles Phantasien zu rechtfertigen. Hauptmanns Werk selbst übt keine religiöse Macht, oder vielleicht nur auf mich nicht. Aber der feste Wille des Dichters, solche Macht zu üben, blitzt doch in viele Winkel seiner Dichtung einen Abglanz von „den Zinnen der ewigen Stadt". Dieser Abglanz war auch in dieser Aufführung. Berlin hat keine bessere gesehen.

Vom ‚Zerbrochenen Krug' ist überhaupt schwer eine bessere denkbar. Das soll den Sozietären nicht vergessen werden. Ihrem Hausdichter Hauptmann wird wahrscheinlich bei Lebzeiten ein Denkmal gesetzt werden. Er schmort in der Sonne der Volksgunst. Was für ihn geschieht, ist Ueberfluß. Der größere Dramatiker Heinrich von Kleist, der größte Deutschlands, ist unerkannt untergegangen; und ist, trotz der geräuschvollen, aber folgelosen Jahrhundertfeier, noch heute unerkannt. Jede Aufführung eines Kleistschen Dramas hat also zu werben. Jedes dieser Dramen fordert die gesammelte Kraft wahrer Künstler. Die meiste: Penthesilea. Nicht viel weniger: Der zerbrochene Krug. Seit Dörings Tode hat sich die Komödie auf keiner Bühne behauptet. Schuld sind die Bühnen. „Kleists Arbeiten starren von Leben", hat Hebbel gesagt. Dann ist dieses Leben wohl immer erstickt worden. Dann mußte als Regisseur für Kleist wohl einmal ein Dichter kommen, dessen Arbeiten auch von Leben starren. Es sucht der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern.

Bruder Hauptmanns nützlichste Hilfe ist: daß er sieht. Er ist ganz Auge. Er sieht Marthe Rulls Garten; er sieht den Klumpfuß seinen Sündenweg stampfen; er sieht, vor allem, was

wir selber sehen sollen. „Die Gerichtsstube.“ Aber was für eine! Eine mit Bett, vergittertem Fenster, Wäschekorb und ausgespannter und behängter Wäscheleine; mit Vogelbauer, Spiegelscherbe und Tonpfeifenständer; eng, schmuddlig, niegelüftet; von einer Poesie der Unordnung, die man riecht. Dieses Stübchen wird vollgestopft mit bäurischen und städtischen Niederländern, die so echt und dabei so komisch hergerichtet sind, daß sicherlich der Versuch glücken würde, von ihnen allen eine Posse ohne Worte spielen zu lassen. Aber es ist doch gut, daß Kleists Komödie ihre Worte hat. Deren sind so viel, daß allerlei gestrichen werden muß; aber es muß höchst behutsam gestrichen werden, weil das Stück mächtig konzentriert, weil es wahrhaft ge- und verdichtet ist. Jeder wird jedem Strich einen andern vorziehen. Das spricht für Kleist, nicht gegen Hauptmann, der, nach zahllosen Experimenten erheblich bühnenerfahrenerer Regisseure, endlich erreicht hat, daß mehr als zehn Kenner über eine menschliche Begebenheit sich, je nach dem, krank oder gesund lachen. Er hat einfach den vollen Mut zu der Komik dieser Komödie gehabt, die man bisher entweder, um ihrer klassischen Verse willen, zu sehr respektiert, oder für die man keine Schauspieler gehabt hat.

Hauptmann hat sie. Die Lehmann, die als Marthe Rull Kleistsche Verse zur Geltung bringt, als hätte sie zeitlebens nichts andres getan. Hans Marr, der... Vor ihnen allen: Jacob Tiedtke. Ein Adam; nach Jahrzehnten wirklich ein Adam. Mit dem ersten Griff hat Tiedtke den Kerl gepackt, dies Probestück für den Humoristen großen Stils. Denn hier hat der Scherz lebendigsten Ernst zur Folie: ein Gottesgeschöpf lebt sein überzeugendes Dasein, sich zur Angst und uns zur Freude. Im einzelnen soll sich Komödenlaune nach Herzenslust entfalten, wenn nur der Grund einer saftigen Menschlichkeit da ist mit allem ihren Widerspruch von Pfiffigkeit und Kurzsichtigkeit, von Brutalität und Demut. Tiedtke ist vielleicht ein bißchen zu gutartig für den Gauner. Aber mit seiner fettigen Stimme, die aus der Schlaftrunkenheit allmählich bis in die ohnmächtig-heisere Wut übergeht; mit den boshaft oder feige flackernden Aeuglein; mit seiner Unverschämtheit, seiner Lüsternheit und seiner Schmierigkeit: mit alledem ist Reinhardts kleiner Chargenspieler doch ein Dorfrichter Adam und ein Besitz der deutschen Schauspielkunst geworden.

er bearbeitete Lessing /

von Karl Fr. Nowak

Vielleicht gibts in dem Streit, der rund um ‚Tell', rund um Hauptmann noch immer brennt, nichts Lustigeres und Natürlicheres als die Kronzeugenschaft und Richterschaft des Nächstbeteiligten. Zwar kann Friedrich Schiller mitten im Lärm der Entrüsteten — in den neulich Paul Schlenther seinen mutigen Kampfruf vom Genußrecht der Lebenden einer andern Zeit sandte — kaum mehr selbst einen Vortrag über Pietätsbedenken halten, die vor den Toren zu den Klassikern wachen sollten. Aber da Schiller zu Weimar einmal nichts andres getan als ein Jahrhundert nach ihm sein Kollege Gerhart Hauptmann, da also auch der Dichter des „geschändeten" ‚Wilhelm Tell' mitunter „bearbeitet" hat, scheint nichts einfacher, als sich eine dieser Bearbeitungen ein wenig näher anzusehen. Und eine Dichtung müßte man nehmen, die den künstlerischen Wertvergleich mit ‚Wilhelm Tell' keineswegs zu scheuen braucht, obendrein einen Dichter, dessen Bildnis schon zur Zeit der Bearbeitung von Glanz, von der Ahnung der Klassizität umflossen war. Am besten läßt sich ganz sicherlich der — schon von Schlenther gestreifte — Lessingsche ‚Nathan der Weise' heranziehen.

Bei Gotthold Ephraim ein geschlossener, doppelter Frontenaufmarsch aller Gestalten. Hier Nathan, Saladin, Sittah, der Derwisch: das Licht. Und drüben der Patriarch, mitunter der Tempelherr und Daja: die Schatten. Vor allem bleibt, dachte Schiller, als wichtigste Aufgabe, daß Schatten und Licht sich gleichmäßig verteilen. Nathans Kopf auch nur um einen charakteristischen Strich umzuzeichnen, ging freilich nicht gut an. Jede Ummodlung der Hauptgestalt hätte aus Lessings Dichtung ein neues Schauspiel Schillers gemacht. Wenn also Lessings Heros nicht gerade allzu frei von seinen Ansichten über die Natürlichkeit aller Wunder, nicht gerade allzu offenherzig über seine Ueberzeugungen von wahrer Gotteslästerung sich ausspricht, darf er immerhin auch bei Schiller dem Publikum erzählen, was er gern mag. An zwei recht wichtigen Stellen nur ist ihm — vor vierzig leuchtenden Versen — der Mund ganz verboten. Wo Schiller sonst in Szenen mit Nathan streicht, gelten die Striche meist mehr den Worten seiner Partner im Stück als Nathans eigener Spruchweisheit. Die Partner aber dürfen sich in jeder Beziehung beglückwünschen.

Da ist Al-Hafi, der Derwisch, der beständig polternde Gesell mit der rauhen Schale und dem weichen Herzen. Al-

Hafi kommt noch am glimpflichsten von allen davon. Schiller preßt seine Charakteristik in vierzehn Zeilen, die ganz von ihm stammen, und man wird gern zugeben, daß er mit ihnen das Wesen der Gestalt klarer umspannt, als dies Lessing an der ein wenig sprunghaft verworrenen Stelle getan, die Schillers Zusatzdichtung vorangeht. Gleichwohl: über ein Dutzend Fremdkörperverse im fremden künstlerischen Leib. Uebrigens liegt Schiller offenbar weniger gerade an Dingen, die in die Seele des Derwischs hineinleuchten könnten, als vielmehr an der Tilgung einiger Züge, durch die Hafi bereits Saladin charakterisiert. Des Sultans Großmut, seine Milde, die auch vor fremdgläubigen Pilgern nicht halt macht, wird kaltblütig beseitigt, wie später die Güte seines Herzens im Spiel mit Sittah oder an andrer Stelle seine stolze Selbstbescheidung. Wer Saladins Bekanntschaft bei Lessing gemacht hat, wird wohl ein wenig erstaunt sein, wenn ihm Schillers Sultan entgegentritt, an dem gerade noch soviel geblieben ist, daß man ihn nicht mit einem völlig andern verwechseln kann. Und noch staunenswerter als die Wandlung Saladins ist die Entwicklung seiner kaiserlichen Schwester, die man bei Schiller allerdings überhaupt nicht wiedererkennt. Nichts von der sanften Klugheit, die die oft verwirrten Verhältnisse des Bruders durch eigene Einschränkung heimlich ordnen möchte, nichts von der mütterlichen Teilnahme an den Geschicken der Judenchristin Recha, nichts von ihren Angriffen auf eine widersinnige Auslegung der Lehre Christi, nichts von persönlichem Liebreiz, nichts von persönlicher Liebenswürdigkeit, aber — frivole Züge, Zynismus. Schiller legt Sittah aus eigener Erfindung die Worte in den Mund:

Stürm' nur nicht zu hastig!
Nimm die Sache lustig, wie sie ist!
Der Jude will ein Weiser heißen; diesmal
Soll er doch in die Klemme. Frag ihn ernstlich,
Welch einen Glauben er den besten preist,
Des Juden, Christen oder Muselman.
Antwort' er, wie er will: er wird gestraft.
Sagt er: Des Juden — das muß dich beleidigen;
Des Muselmans — warum ist er ein Jud?
Den Christen wird er ohnehin nicht loben.
Spricht er aufrichtig, straf ihn tüchtig ab,
Und schmeichelt er, so straf ihn doppelt. Sieh,
Wofür hat er sein Geld, als daß ers zolle?
Nur zu...

Von solcher Politik, voll mannhafter Kühnheit selbst für die Verhältnisse eines Macchiavell, weiß Lessings Sittah freilich nichts.

Man halte weiter gegen Schillers negative Arbeit, was er für Lessing positiv getan. Schon der Klosterbruder will nicht

immer davon wissen, daß Kirche und Hinterlist mit einander viel zu tun haben sollten. Alle verfänglichen Stellen dieser und ähnlicher Art sind entfernt. Und wo die Christin Daja ihr Gewissen wenigstens teilweise durch goldene Ohrgehänge beschwichtigt, wo ihr überflüssiger Glaubenseifer, ihre Hinterhältigkeit recht deutlich werden — da gebietet Schiller Schweigen, so gut er kann, und mildert. Natürlich wird auch der Tempelherr weit besser gemacht — der Tempelherr, der bei Lessing Nathan selbst gesteht, wie wenig vornehm es war, ihn beim Patriarchen halb zu denunzieren. Bei Schiller darf ers nicht, so liebenswürdig das Geständnis an sich ist. Nur an der Figur des Patriarchen ist nichts geändert; sie ist Karikatur geblieben, trotz zweier kurzer Striche: das vorbedachte Gegenstück zu Nathan, der ja auch seine Physiognomie unverändert behalten hat. Sonst aber... Die edlen Orientalen sind schlechter, die nicht immer ganz einwandfreien Christen sind besser geworden. Ausgleichende Gerechtigkeit sollte sich über dies Schauspiel breiten, das leicht das Publikum seiner Tage hätte dazu verleiten können, eben diese Lessingschen Christen als Partei zu nehmen, wie es Nathan als Partei nahm und Saladin. Wenngleich Lessing nie daran gedacht hat, sie als eine Partei gegen die beiden Besseren auszuspielen.

Und es sind noch einige Aenderungen, einige Striche da, die Schiller, unabhängig von den Personen, aus politischen Gründen vornahm.

> Zum Christentume hats noch immer Zeit,
> Wenn nur das Mädchen sonst gesund und fromm
> Vor euren Augen aufgewachsen ist,
> So bliebs vor Gottes Augen, was es war.
> Und ist denn nicht das ganze Christentum
> Aufs Judentum gebaut? Es hat mich oft
> Geärgert, hat mir Tränen g'nug gekostet,
> Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten,
> Daß unser Herr ja selbst ein Jude war...

— so eine private Meinung des Klosterbruders hat wenig Anrecht auf die Sympathien einer anders denkenden Zeit. Und also fehlt die Stelle in Schillers ‚Nathan'.

Auch technisch hat Schiller sich mancherlei gestattet. Bald ist ein Auftritt gestrichen, weil sein Inhalt belanglos schien oder sich irgendwo später ergibt. Durch kleinere Kürzungen berücksichtigt Schiller recht glücklich die knappere sprachliche Fassung des Affekts. (Wie Hauptmann beim ‚Tell'.) Wo Schiller bisweilen nur ein einzelnes Wort ändert, tut er es zur markantern Charakterisierung. (Wie Hauptmann beim ‚Tell'.) Einer seiner geschicktesten technischen Griffe war vielleicht die

Elimination jener Stellen, die allzu leidenschaftlich von der aufkeimenden Liebe Rechas und des Tempelherrn erzählen. Fallen diese Stellen fort, dann befremdet es sicherlich weit weniger, daß Recha und der Tempelherr sich schließlich als Bruder und Schwester gegenüber stehen.

Alles in allem: Schillers Eingriffe in Lessings Werk lassen an Deutlichkeit, an Unverzagtheit nichts zu wünschen übrig. Sanfter Gerhart Hauptmann! Und Aufmerksamkeit verdient, was schon Goethe von Schillers Bearbeitung, von Schillers Beziehung zu Lessing überhaupt sagt: „Gegen Lessings Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältnis; er liebte sie eigentlich nicht, ja ‚Emilia Galotti' war ihm zuwider; doch wurde diese Tragödie sowohl als ‚Minna von Barnhelm' in das Repertorium aufgenommen. Er wandte sich darauf zu ‚Nathan den Weisen', und nach seiner Redaktion, wobei er die Kunstfreunde gern mitwirken ließ, erscheint das Stück noch gegenwärtig und wird sich lange erhalten, weil sich immer tüchtige Schauspieler finden werden, die sich der Rolle Nathans gewachsen fühlen." Zunächst also: Schiller liebte Lessing nicht. Die Abneigung ist nicht weiter wunderlich, wenn man den Dichter der Massen, den Rufer im Streit gegen den geborenen Kritiker, den vor allem geistreichen Dichter stellt, der im Nathan fast zum Epigrammatiker wird. So ziemlich alles ist da gegen Schillers Art. Nathan, der von Freiheit redet, ist kein Tell und ist kein Posa. Die kluge, feine Sittah ist weder heroisch noch sentimental: sie ist so geistvoll, so verinnerlicht und gefestet, wie sie vielleicht Goethe, aber nie Schiller zu zeichnen vermocht hätte. Nicht einmal der Patriarch ist ein Mann vom Schlag der Alba und Domingo. Kurz: da ist alles anders und nichts, was auch nur im entferntesten Schillers Individualität entgegenkäme. Viel Freude dürfte ihm die Nathan-Bearbeitung überhaupt nicht gemacht haben. Karl August hatte über den Plan, Lessing wieder hervorzuholen, vorher an Goethe geschrieben: „Ins ganze ist es aber eine fürchterliche Entreprise, das Ding zu spielen; ich bin vor der Idee erschrocken, wie ich jetzt das Stück wieder gelesen habe. Ich höre auf, zu begreifen, wie es unsere Leute aussprechen wollen, was mit so scharfen Konturen und so wenigen Linien bezeichnet ist." So machte sich denn Schiller an die Arbeit: das Werk dem Zeitempfinden anzupassen — ohne Zweifel mit minderer Begeisterung als Hauptmann an den ‚Tell'.

Im übrigen: Goethe war mit der Redaktion Schillers zufrieden. Das mochte wohl aus technischen Gründen richtig sein, und immerhin wars besser, das Stück doch in irgend einer

Form aufzuführen, als das Buchdrama in Archiven verstauben zu lassen. Wer Lessings Vermächtnis nicht durch Schillers Prisma sehen wollte, konnte ja immer noch das Original vornehmen. Allerdings meint Goethe auch, daß sich das Werk nach Schillers Redaktion noch auf lange hinaus auf der deutschen Bühne halten müßte. Das war nun ein Irrtum, wenigstens, was die Redaktion betrifft. Nie wird heute ein Theaterdirektor auf den Einfall kommen, Lessing durch Schiller zu interpretieren, aus dem natürlichsten Grunde: Schillers ‚Nathan' ist nicht Lessings ‚Nathan'. Aber was Schiller durfte, um in das Gefühl seiner Zeit zu treffen, kann — um aus Weimar nach Berlin zurückzukehren — Gerhart Hauptmann nicht verwehrt sein, wenn auch er Zeitfremdes zu Menschen seiner Epoche will sprechen lassen. Aus künstlerischen Gründen scheint es fast unbegreiflich, wie Schiller, der Künstler, gegen seine Sympathien, gegen seine eigene Art, ja vielleicht sogar gegen seine Ueberzeugung die Bearbeitung überhaupt hat unternehmen können. Hauptmann drängte das Herz zum ‚Tell'. Und wenn es entschieden ist, daß heute keine Bühne mehr nach Schillers ‚Nathan' greift, so bleibt doch abzuwarten, ob nicht Hauptmanns ‚Tell' ein wenig länger bestehen wird.

Feiner Film / von W. Sklarz

Man blättert eins von den Fachblättern der Kinematographie so durch. Zuerst gleichgültig. Dann, wie man ein paar Stichproben macht, steigt das Interesse. Die Ausstattung ist gut, für den Zweck fast kostbar. Der Inhalt auch. Man trifft Namen. Emanuel Reicher, Ida Orloff, Sarah Bernhardt; dazu etwa Wojcich Bamocki aus Kielce, berliner Adresse: Neukölln vorn vier Treppen, Charakterrollen und Chargen, auch Kopfgehen und andres. Shakespeare erscheint mit seinem Meisterwerk, „getreulich in der vollendeten Darstellung"; auch mit einem Meisterwerk Lew Tolstoi. „Sieger bleibt: Der lebende Leichnam." Aber Tolstoi muß sich mit einem einfachen Bildinserat begnügen, aus welchem weiter nichts zu ersehen ist als die Ueberzeugung der inserierenden Firma, daß ‚Der lebende Leichnam' eben Sieger bleibt. Weiter kein Text; nicht einmal die Länge des Films oder sein Preis ist angegeben. Das macht keinen großen Eindruck.

Da ist für Jon May und sein Drama ‚Heimat und Fremde' besser gesorgt. „Offiziere, Bankbeamten (!), Cowboys, Rennbahnmilieu." Mitwirkende: Emanuel Reicher, Ernst Reicher, Johanna Terwin, Friedrich Kühne. Dieses Werkchen hat es

in sich. Ihm sind denn auch gleich zwei Anzeigenseiten, einander gegenüberstehend, gewidmet. Auf der zweiten Seite. liest man:

> Meschugge
>
> werden Sie
>
> wenn Sie die Erfolge Ihrer Konkurrenz mit
>
> ‚Heimat und Fremde'
>
> sehen!

Meschugge werden Sie, wenn.... Vielleicht braucht man aber, um diesen Erfolg zu erzielen, nicht einmal Jon May. Am Ende kann man auch über Shakespeare meschugge werden. Was die Filmleute von diesem Engländer erzählen, ist nicht ganz genau. Man liest da: „Der Jude Shylock, der den grausamsten Wucher treibt, hat den Haß der Venezianer erregt. Bassanio, ein junger Venezianer, liebt die schöne Portia unaussprechlich." Das ist eine irreführende Behauptung. Unaussprechlich ist der Film; bei Shakespeare ist alles aussprechlich. „Der Verteidiger Bassanios spricht glänzend"; das kann im Film nur auf die Hände und Füße gehen. Shylock schleicht schließlich nach Hause. Angesichts der Sachlage wird man das begreiflich finden, und nachahmenswert.

Man braucht jetzt Sammlung und liest, was Ida Orloff über das Kino sagt. Einer hat sie intergeviewt; auf einem Spaziergang bei Kopenhagen. Zweckmäßig herrschte dämmriges Dunkel im hochstämmigen Eichen- und Buchenwald. Weiches Moos vernichtete das Geräusch der Schritte. Aber das Geräusch hätte ruhig da sein können. Man hätte lieber etwas andres vernichten sollen. Ida Orloff erklärt sich über ihr Auftreten als Kinoschauspielerin. „Es war notwendig für mein inneres Künstlertum." Gleich darauf stellt der Interviewer fest: die Künstlerin schien mir von einer leichten Melancholie befallen. Und Ida Orloff sagt: Kino-Schauspielen allein hätte für mich etwas Verblödendes. Das sagte sie in dem von der Nachmittagssonne fein durchstrahlten Sommerwald.

Aber nächstens wird Hamlet aus der Flimmerkiste auf die Leinwand geworfen werden. Es ist schon alles vorbereitet, und es wird ein großer Wurf werden. Oh, daß dies allzu feste Fleisch doch schmölze: Hamlet wird sich dazu entkleiden und durch eingehende Massage seiner Leiblichkeit wortlos zum Ausdruck bringen, daß die Beseitigung des Uebergewichts ihm dringend am Herzen liegt.

Shylock, Hamlet — andres wird bald folgen. Der vollwertige Ersatz für den echten Original-Shakespeare ist gefunden — dabei viel billiger und bequemer in der Benutzung und unter völliger Vermeidung der so lästigen Denktätigkeit und seelischer Erschütterungen.

Was noch fehlt, ist ein vollwertiger Ersatz für breiige Aepfel und faule Eier.

Die Familie / von Ignaz Wrobel

Die Herrnfelds haben ein neues Stück herausgebracht. Eine Posse, aber eine aus Fleisch und Blut. Kein Wort mehr über die Darstellung. Wir haben sie hier schon so oft abgeschildert — die gekrauste Nase des einen Bruders, die kugligen Augen des andern —, daß uns zu tun nichts mehr übrig bleibt.

Aber diesmal ist es das Stück, das uns aufhorchen macht, und damit ist es ein ander Ding. Ein erschreckender Naturalismus kriecht auf der Bühne umher, lümmelt sich in Fohtöchs, grunzt, bewegt aufgeregt die Gliedmaßen der Acteurs und läßt uns schmerzlich lächeln. Was ist das? Wir erinnern uns. Woran? Warum? Hört:

Leibusch, der alte Erbonkel, will heiraten. Er darf aber und soll und müßte es nicht; denn dann fällt das schöne Geld an die Frau (und an das Kind und — „ein Kind wird kummen . . .!" schreit immer einer, und das ist Anton Herrnfeld). Und die Familie brütet nun, grübelt, tobt und ächzt, wie sie den Onkel von seiner Heirat abbringen könnte. Es gelingt nicht. Aber — Schlußpointe: der alte Leibusch hat ein riesiges Vermögen, noch größer, als man es sich gedacht, ist großherzig, und reich beschenkt verlassen die heiratsfähigen Töchter das Lokal.

Das Stück gibt es schon so ähnlich einmal auf christlich, und da heißt es ‚Kettenglieder' und ist von Heijermans. Aber dieser Dichter nahm Stellung. Er deckte die Widerlichkeiten der Personen auf, wies mit dem Zeigefinger auf sie hin und sagte: „Da!" Die hier weisen garnicht. Es ist eben so. Und nur, weil es sich um eine Posse — so scheint es — handelt, läßt sich das berliner Publikum eine Darstellung seines Gottes, seines Tabu gefallen: eine Darstellung der Familie.

Bei Gelegenheit dieses Spiels vom alten Mann, der heiraten will, es aber nicht soll, wird aufgedeckt, was hier vorgeht. Was?

Wir sehen ein Knäuel Krebse. Eine Masse, die nie in Ruhe ist, die sich beißt, prügelt, zerfleischen möchte, aber nicht

einmal dazu die Kraft hat. Eine zähe Masse, die alles, was in ihrem Bereich liegt, herunterzieht, und tobt, wenn ihr einer entwischt. Ist es so? Es ist so.

Wie sie da am Schluß zusammensitzen — alle, der Onkel Baldrian und die Tante Speranza und alle, alle — an der Hochzeitstafel: da haben wir ein Symbol. Sie möchten sich am liebsten auffressen, gegenseitig, und alle zusammen den alten Leibusch. Aber sie sitzen doch zusammen, und statt einer reinlichen Trennung haben wir den trüben Mischmasch, den Skandal, den Spektakel. So geht es zu. Muß es das?

Vielleicht. Jedenfalls behaupten sie es. Es sei gut, daß der Mensch allein sei. Aber es ist auch nicht gut, daß er immer zu vielen ist. Denn als einmal Donat Herrnfeld brüllt: „Ist es denn garnicht möglich, daß me einmal allein ist. . .!!" — da möchte man antworten: Nein! Bei dir nicht. Schaff dir erst die ganze Wirtschaft vom Hals, dann vielleicht. Aber sie hocken weiterhin zusammen. Die Geschichte von den feindlichen Schwägern ist einfach von der Straße geholt —: sie sind so verfeindet, daß sie nicht zusammen angemeldet zu werden wünschen. Aber Ihr kennt das.

„Wenn ich das haben will, geh ich zu mir nach Hause" lautet das berühmte Wort des Friedensfest-Besuchers. Aber ist es denn nötig, daß er das bei sich zu Hause vorfindet? Nein.

Denn was dieser Wust schon an Energien verschlungen, was diese Hölle schon an Frauen und vor allem an Mädchen, die nicht herauskönnen, verdorben und zerfleischt hat: das ist nicht zu sagen. In der Brutwärme der Familie ersticken nicht nur die Genies. Auch der Mensch geht drauf. Ehemänner, die jede einsame Insel dem trauten Heim vorziehen, Mädchen, deren Entwicklung nicht gehindert wird, weil sie erst garnicht dazu kommen, sich zu entwickeln, sondern gleich verheiratet werden: sie alle sind das Opfer der Familie. Wirklich wehrlose Opfer?

Aber sie müssen ja nicht. Kein Mensch kann sie zwingen. Denn deutlich zeigt es sich in dieser kleinen dummen Posse, daß das Zusammengehörigkeitsgefühl viel tiefer sitzt als im Portemonnaie, daß sie auch zusammenhocken würden, wenn sie alle Geld hätten. Sie solltens aber nicht. Die paar Guten, die immer darunter sind, sollten sichs gesagt sein lassen: man muß nicht. Lauft fort, seid rücksichtslos, pufft, wenn man euch pufft, und begebt euch in frische saubere Luft.

Und spart eure Gefühle für die Frauen auf, die euch einmal begegnen, und wenn ihr Glück habt, für einen Freund, und wenn ihr einen Haupttreffer macht: überhaupt nicht für einen Menschen, sondern für eine große und schöne Sache.

Antworten

T. G., Berlin. Ja, das neue Lessingtheater hat sich, als Ausnahme unter den berliner Theatern, einen drucktechnisch anständigen Theaterzettel geleistet: schwarz auf gelb, mit einer guten Antiqua. Dem Auge ein Wohlgefallen. Was man von dem renovierten Theater nicht behaupten kann. Das hat Karl Walser in ein kalkiges, hellblaues Grab verwandelt. Auf der Entwurfszeichnung mögen die preziösen Troddeln und die blassen Farben sehr hübsch ausgesehen haben; wie es geworden ist, wird einem vor soviel Gips und Stuck übel. Die beiden guten alten Tanten, die fünfundzwanzig Jahre lang symmetrisch über der Bühnenöffnung geschwebt und wacker geblasen haben, hat man mit einem roten Tuch bedeckt und viele malerische Stricke drum herum gehängt. Der neue Vorhang gleicht einem Barchentunterrock, und die historische Häßlichkeit des Lessingtheaters ist einer scheußlichen Modernisierung zum Opfer gefallen. Im Deutschen Künstlertheater ist der Theaterzettel von bewährter Fürchterlichkeit. Dafür hat Oscar Kaufmann den Raum überhaupt erst zur Geltung gebracht und dann noch so verschönt, wie sichs bei ihm von selbst versteht.

A. D., Hamburg. Diesmal muß ich, wie die gute alte Gartenlaube, die Unterstützung der Leser in Anspruch nehmen. Sie fragen nach Oskar Panizza. Ueber sein Leben weiß ich auch nichts. Wer weiß etwas?

E. K., Königsberg. Ich bin durchaus nicht entrüstet, wie Sie. Wenn ein kleines Stadttheater der Provinz Sie offen und ehrlich bittet, einen Teil des Risikos zu übernehmen, das es durch die Erstaufführung Ihres Werkes tragen würde, so ist das ein klares, sauberes Geschäftsanerbieten, an dem nichts auszusetzen ist. Das Theater fällt damit kein Werturteil, sondern betont nur wieder einmal seine starke wirtschaftliche Abhängigkeit vom Publikum und seine Unfähigkeit, die pekuniären Folgen eines Durchfalls allein zu tragen. Und das ist keine Schande. Ob ich Ihr Werk hier bespreche oder besprechen lasse, hängt von dem Werk ab. „Anderweitige Verpflichtungen" habe ich nicht, weil ich überhaupt keine habe.

P. D., Schrimm. Vielen Dank für die Uebersendung einer Kritik, die von dem berliner Korrespondenten des Christlichen Kuriers für Schlabotschine-Stadt stammt: „Hier wurden gestern die Pforten des Deutschen Künstlertheaters durch ‚Wilhelm Tell' eröffnet. Gleich am Anfang möchte ich hinzufügen, daß diese Aufführung mein reines künstlerisches Empfinden aufs schärfste verletzt hat. Die Regie besorgte Doktor ‚Gerhart Hauptmann — es ist der sonst beliebte und tüchtige Gerhart Hauptmann, der Autor der ‚Weber' und andrer Werke. Es zeigte sich jedoch baldigst, daß er, der sich in frivoler Weise an dem blendenden Kunst- und Meisterwerke des damals völlig ausgereiften Schiller vergangen hat, auf dem Felde der Regie schwerlich Lorbeern pflücken und uns die Bewunderung abringen wird, die wir seinen schriftstellerischen Arbeiten gerne zollen. Wenn ich in den ‚Tell' gehe, mit heiligem Ernste, so will ich mich an den gleichsam wie ein Gebirgsbach dahin rauschenden Versen erfreuen und an den herrlichen, den ‚Tell' erst ausmachenden Zitaten. Das soll unser lieber, alter ‚Tell' sein, der uns als Schüler schon unsre Mußestunden versüßte? Nimmermehr! Sollte man es denn wirklich ruhig mitansehen, daß einem eine Stelle von so tragischer Wucht

wie: „Oh 'eine edle Himmelsgabe...!" nun einmal ist, einfach genommen wird?! Eine Stelle, an der sich ein kunstverständiges Publikum sonst bis zu Tränen rühren läßt? Um aber dem Stück das Abendfüllende nicht zu nehmen, zerfleischte die regieführende Dichterhand den Dialog durch lange Pausen, die die Darsteller durch hysterisches Lachen oder durch ein einem auf die Nerven fallendes Umherlaufen auszufüllen hatten. Wo blieben in dieser Aufführung Schillers Geist, Schillers Größe, Schillers Genie? Um die Aufführung bemühten sich die Darsteller Brahms, als er noch lebte, und andre. Am übelsten spielte Melchthal. Wo blieb der große Schmerzensschrei, den Hauptmann allerdings stark beschnitten hatte? Auch der Tell war kein edler Mensch. Die übrigen Darsteller schlossen sich der Auffassung der Vorerwähnten an. Hauptmann selbst folgte der Aufführung im Kreise seiner Familie und in einer Loge sitzend. Als das verständnislose Publikum in den Pausen applaudierte, lehnte er sich über die Brüstung, indem er auf die Bühne wies, zum Zeichen, daß es noch weiter ginge. Bei uns in Schlabotschine wäre eine derartige Aufführung — Gottlob! — unmöglich, selbst wenn ich noch davon absehen will, daß an unserm Platze der ‚Tell' Dekorationsschwierigkeiten halber überhaupt nicht aufgeführt werden kann. Hauptmann aber wollen wir wünschen, daß er uns noch manches brauchbare Stück beschere — von unserm großen Freiheitsdichter lasse er die Hände weg!"

Die Musik kommt / von Theobald Tiger

Nun zwängt, die sonst Musik die Töchter lehrte,
sich ins Schwarzseidne mit dem Krachkorsett;
und daß man Haydn, Bach und Koschat ehrte,
beweist man durch Gesang und am Spinett.

Nun schlagen wieder löwenmähn'ge Meister
mit ihren Pranken auf die Flügel ein,
und fiedelt jemand Violin, dann heißt er
Mischka und soll erst sieben Jahre sein.

Du siehst mich lächelnd an, Eleonore —
auch Du, Geliebte, seist ein Singtalent?
Doch jach entfleucht mir durch dem rechten Ohre,
was Dein Sopran mir in das linke flennt.

Ach ja, der Herbst! Die Blätter werden gelber,
und jedes Mädchen kriegt ein hohes C,
und auch der Muhsikpädagoge selber
stund auf und tremoliereteе...

Du Stadt der Lieder, bist Du nicht verwundert?
So jedes Jahr hast Du um den Advent
Musikkonzerte Stücker achtzehnhundert —
doch mit Gewinn nur: sechseinhalb Prozent.

Rundschau

Bubi

‚Bubi', ein pretentiöser Ulk von zweimal Roda und einmal Meyrink hat einem gefälligen und wohlwollenden Publikum des wiener Theaters in der Josefstadt spärliches Vergnügen bereitet. Die drei Akte nennen sich Lustspiel, sind aber ganz possenhaft adjustiert, gewissermaßen mit roter Weste angetan. Und nur diese Weste hat den Leuten Spaß gemacht; das übrige, der Lustspielfrack mit Satire gefüttert, wirkte nicht imponierend. In diesem gemütlich formlosen Theaterstück liest Roda Roda der Diplomatie den Text, und sie hat daher naturgemäß nichts zu lachen. Die Bedingtheit diplomatischen Tuns durch Weibergeschichten, Streberei, Ignoranz und Gleichgültigkeit wird pompös deutlich: Alles Komödie, ganz ordinäre Komödie, und als solche verdientermaßen von Roda Roda der deutschen Bühne ausgeliefert. Bubi ist ein junger Graf, dessen sehr aktive Pubertät heitere Verwirrung im elterlichen Hause anrichtet. Herr Puchstein fand da einen netten Ton für infantile Leidenschaft. Ein kleines Fräulein Brinkmann fiel durch ihre technisch hoch entwickelte Naivität auf, und Herr Maran (als alter französischer Aristokrat) war selten von subtilerer Komik als diesmal. Im übrigen gelang die Verhöhnung des vornehmen Milieus dem Ensemble noch weit besser als den Autoren. Den deutschen Hochadel aus dem Jarnoschen Gotha soll kein Wiener und kein Fremder zu besuchen versäumen. Und den moquanten, spitzen Dialog zwischen einer Fürstin und einer Legationsrätin aus dem josefstädtischen Paris muß jeder Feinschmecker gehört haben: ein möbliertes Kabinettstück. Alfred Polgar

Der neue Bataille

Harmonisch läßt sich kein Menschenleben gestalten. Das weiß auch Henry Bataille, dessen pomphaftes Schauspiel ‚Das große Werk' im altonaer Stadttheater gespielt wurde. Doktor Laurent Bouquet und seine wissenschaftlich fast ebenso fundierte Gattin haben ihr Leben nur der Wissenschaft, der Krebsforschung, will sagen: einer grandiosen Humanitätsidee gelebt. Da verirrten sich des großen Mannes Sinne auf der Neige seiner Tage. Ein banales Vorkommnis, läppischer Gefühlsschwindel, führt zu einem Duell mit dem wertvollsten Adepten des Menschheitsretters — und der Meister erliegt, nicht ohne starken Aufwand an bühnenwirksamen Redensarten. Bataille will nun dartun, wie lächerlich alles Egoistisch-Menschliche wirkt, wenn man es gegen große, überindividuelle Ideen hält. Er gestaltet also drei Akte — teilweise psychologischen, in der Hauptsache aber rosigen, senti-

mentalen, knalligen Charakters. Er geht ohne Umstände auf die Nerven des Publikums los, siegesgewiß, wie ein Dragoner auf seine Kösch. Er spekuliert auf die behäbige Moralität des französischen Bourgeois und vielleicht auch auf die Tränendrüsen der deutschen Familie. Die Seele dieses Weltverbesserers und Volkserziehers blüht sich in so massiven Aktschlüssen aus, daß man in Versuchung gerät, an seinem Raffinement zu zweifeln. Das ist nicht nur eine gewerbsmäßige, sondern in beträchtlichem Grade eine dilettantische Dramatik. Und Herrn Jelenkos Regie verschleppte und betonte, was nicht betont, sondern zum Wohl des Werkes hätte gestrichen werden sollen. Taeger spielte einen modernen Saint-Germain nicht eben gallisch und hatte im Sterbeakt gute Momente.

Arthur Sakheim

Will und Wiebke

Ich ehre das Alter. Aber das vieraktige Lustspiel „Will und Wiebke" des braven Fedor von Zobeltitz gehört trotzdem in die äußerste Provinz. Alle guten Romangeister werden mobil gemacht, und mit ihrer offiziell abgestempelten Gutheit versammeln sie sich schmatzend und schmunzelnd um den großen runden Familientisch, um ihre leichtverdauliche Wassersuppe auszulöffeln. Abbilder eines rührenden Puritanismus. Der in Afrika als Tierfänger tätig gewesene Will kehrt auf sein Gut Dörrheide zurück, wo er einen Tierpark anlegen will. Dazu braucht er Geld, das ihm sein Freund Graf Nehr zur Verfügung stellt. Nehr bittet Will, ein verwaistes Mädchen, namens Wiebke, zu adoptieren, damit er sie standesgemäß heiraten könne. Ohne große Schwierigkeiten gelingt das, weil Will anfängt, in unzeitgemäßer Liebe zu Wiebke zu entbrennen. Wiebke liebt ihn wieder, aber nur wie man einen Vater liebt. Aehnlich ist es mit ihrer Liebe zu Nehr. Beide fügen sich, teils mannhaft, teils tränenselig, in diese Erkenntnis, und die inzwischen zur Freiin avancierte Wiebke heiratet den Bierbrauer Hübner, der unter dem Decknamen Blücher auf Dörrheide die Aufsicht über das Gestut geführt hatte. Dafür wurde im Hoftheater von Oldenburg der Autor mit Lorbeern bekränzt.

Franz Kettler

Die drei Brüder von Damaskus

Als man das Theater betrat, sagte man sich: Eine Uraufführung im Königlichen Schauspielhaus... Als man zweieinhalb Stunden später wieder ging, mußte man immerhin zugeben, daß Herr Alexander Zinn ... Immerhin: das ist das Wort für diesen Abend. Damaskus, Volksgewühl, ein Zauberfluch, Liebe im Haremsgarten, der böse Sahib, der schlaue Diener und zum Schluß — Allah ist groß! — der Kalif, Harun al Raschid, der unerkannt unter das Volk tritt und dann den Kaftan zurückschlägt, unter dem der grüne Mantel des Propheten leuchtet: Seht her, wer ich bin! —: gewiß, gewiß, das sind alte Theaterkisten, die man vor Erwachsenen nicht mehr öffnen sollte. Immerhin: unter den Erwachsenen, die es

zu den Premieren der preußischen Schauspielbühne zieht, gibt es etliche, die an solch buntem Spiel ihre Freude haben. Die darauf begierig sind, wie die Sache ausgehen wird. Und Herr Zinn weiß diese Neugier recht geschickt wach zu halten und zu steigern. Er macht sichs freilich nicht schwer, stellt, mit ein, zwei Ausnahmen, nur kostümierte Puppen hin, die sich alle sehr umständlich, sehr blumig, sehr weise ausdrücken (der Orient!) — immerhin aber zeigt er die Fähigkeit, wirksame Szenen zu komponieren, die Fäden seiner märchenhaften Geschehnisse straff in der Hand zu behalten und gewandt zu verknüpfen, immerhin besitzt er einiges Stilgefühl und auch einigen Geschmack. Es bleibt ja trotz alledem ein Rätsel, wie man dazu gelangt, was Einen dazu treibt, Spielereien dieser Art auszudenken und niederzuschreiben, wenn man kein Filmarbeiter ist. Doch es gab reichlich Applaus, Herr Zinn durfte vor die Rampe, und wenn er überzeugt ist, mehr zu können als alle andern Hausautoren des Grafen Hülsen, so ist das gewiß keine Ueberhebung.

Ernst Goth

Tagebuch

Notschrei

Lieber Gott! Beschere uns doch nur einmal in Berlin ein ‚Souppertheaterchen'! Eine kleine oder große Bühne, die mich unterhält, ohne mein Gehirn in Anspruch zu nehmen. Ist das nicht aufzutreiben? Es scheint, daß es nicht möglich ist.

Was gibt es denn jetzt? Ein einziges Varieté. Aber, wenn ich nun nicht ins Varieté gehen möchte, wenn ich nun einmal etwas andres zu sehen gewillt bin?

Dann muß ich mir ‚Lustspiele' betrachten, deren erster Akt... Er enthält eine sorgfältige Disposition, endlose Erzählungen alter Jugendfreunde werden durchgenommen, langsam macht man uns mit den Eigentümlichkeiten der in Betracht kommenden Schwiegerväter und -mütter vertraut, und schließlich spitzt sich nach mühevoller Arbeit die Situation so weit zu, daß sie für die große Verwechslungskomödie im zweiten Akt reif ist. Heiliger Vater! Und was die weibliche Hauptrolle betrifft, so hat dieses Mädchen schon auf der Schule immer ihre Gedichte so schön aufgesagt.

Oder ich muß in die Theater gehen, in die die jungen Mädchen sooo gern einmal gehen möchten, aber doch nicht dürfen — und was sehe ich dort? Eine lächelnde Kokotte mit großen Vorderzähnen und viel Busen, ein Bett und viele Umschreibungen für medizinisch interessante Vorgänge.

Wir wollen aber gern ganz etwas andres sehen. Wir wollen uns angenehm unterhalten an kleinen anspruchslosen, witzigen Dingen, die gegen kein Ethos verstoßen, die voraussetzen, daß man ein anständiger Mensch zu sein hat, und uns auf dieser Basis zum Lachen bringen. Denn es ist ein großer Unterschied, ob man auf Provinzschlächtermeister und Schieber wirken will, oder auf Herrschaften, die über alles zu lächeln bereit sind und auch selbst nicht geschont werden

wollen. Wo sind die kleinen Einakter, die mir mein Abendbrot verdauen helfen? Die Kunst im Leben des Bürgers. Gewiß. Aber Unterhaltung ist keine Schande, und ich mag lieber einem Kasperletheater zusehen als einem schwerfälligen Schwank. Wo ist der Pierrot, der mit irrsinnig weit geöffneten Augen in das schwarze Zimmer Colombinens tritt? Seine Hände sind schief und beschwörend nach vorne gestreckt, weil ihn der Flügel irritiert. Der große schwarze Flügel, auf dem die Obertasten weiß und die andern schwarz sind. Oben aber, auf der polierten Ebenholzfläche, liegt eine weiße Puderquaste, ein großes flaumiges Ding — und beginnt zu tanzen. Und ist Colombine.

Solche grausigen und lächerlichen Sachen will ich sehen. Nicht immer auf Viertelstunden selig entschlummern. Oeffne ich aber die Aeuglein, siehe, dann ist noch immer der Briefträger auf der Bühne und hat zum Gaudium aller seine Schuhe nicht an, weil er dieselben nicht finden kann.

Ist es denn gar nicht möglich? Sollten sich denn wirklich nicht soviel Leute finden, die sich abends auf geschmackvolle Weise unterhalten wollen? Unterdrücken denn die Kaffern auch hier, indem sie uns zwingen, uns bei ihren Belustigungen zu langweilen?

Eine neue Bühnengründung? Um Gotteswillen. Wir wissen doch, wie so etwas in Berlin endet. Von der Reklamenotiz bis zum Konkurs ist nur ein Schritt.

Aber eins könnt ihr tun: wenigstens dies eine. Versagt diesem unangenehmen Abendamüsement euern Beifall. Verreißt sie, wo ihr könnt. Sie sollen unter sich bleiben. Sie sollen sich nicht einbilden, das sei Witz oder Grazie. Sie sollen erkennen, daß es eine Art Abendtotschlag à la bourgeoise ist.

Wir aber wollen warten, bis unsre Zeit gekommen ist. Und da können wir lange warten.

Die Girls

Sie sind auf der ganzen Welt gleich: in Sidney, in Singapore, in London — sogar in Berlin haben sie ihre Eigenart bewahrt. Wie sind sie? — So:

Die Bühne bleibt noch einen Augenblick leer, die Musik hat ein Stück unter mit Gegenrhythmus und süßlichen Geigentönen. Dann, von rechts und links, sie. Gewöhnlich in Babykostümen, oder in Wadenstrümpfchen, jedenfalls alle gleich, unwahrscheinlich geschminkt und kindlich aufgemacht. Alle vierzehn tänzeln nun an die Rampe und singen ihr Lied. Kann mir nicht jemand sagen, was diese Mädchen eigentlich singen? Ich weiß es nicht. Niemand weiß es. Jedenfalls singen sie, und es ist lieblich anzuhören. Ihre Stimmchen sind aus zartestem Blech, ihr Piano heiser, aber sie singen rein. Ihre Köpfchen liegen schelmisch schief — und stets bieten sie den Anblick einer Photochrom-Ansichtskarte.

Man darf sie nicht individualisieren. Der deutsche Zuschauer pflegt davor zu sagen: „Sieh mal, die dritte von

links, die ist niedlich!" und sieht nun die ganze Nummer über bloß die dritte von links. Falsch. Die dritte ist überhaupt nicht vorhanden, sie ist nur da, wenn die andern da sind. So, wie es nicht eine Parallele allein gibt, so gibt es auch kein Sunshine-Girl allein, ohne die andern. Nicht vergleichen müßt ihr, nicht abwägen, welche besonders nett ist. Alle miteinander, alle miteinander, so, wie sie da sind.

Und wer möchte sich nicht von den kleinen Vogelleibern umdrängt wissen, einmal, im Traum meinetwegen, ihre Stimmchen allzumal hören, ihre Händchen fühlen, alle achtundzwanzig? Und im zierlichsten Sopran umtrippelten sie den gewaltigen Mann, den Riesen, den Gott.

Am Tage sehen sie dick aufgequollen aus. Mögen sie — was gehen mich ihre Privatschicksale an? Nichts. Sie drehen ihre Schirmchen, sie springen durch ein Schnürchen, sie wiegen die Lockenperückchen — Sonnenscheinmädchen, Sunshinegirls.

Fauste! Fauste!

Die Marionetten sind wieder in Berlin. „Paul Branns Marionetten aus München sind hierselbst eingetroffen und werden einem hohen Publiko, Adel pp. im großen Saal von Keller & Reiner etwas vorzuagieren die Ehre haben" . . . Ach, niemand rufts aus. Aber eigentlich dürfte der Gemeindediener mit der Schelle und der versoffenen Amtsstimme nicht fehlen — und eine Stadt, in die er nicht hineinpaßt, kann auch diesen Versuch, das alte Faust-Spiel wieder aufzuführen, nur eben als einen kulturhistorisch interessanten Versuch auffassen. Ein sauber geleckter Ausstellungsraum, ein sauberes Theaterchen, elektrisches Licht: das alles will nicht zu dem Puppenspiel passen, das man sich nur im Tanzsaal einer Dorfwirtschaft vorstellen mag, bei blakenden Oellampen und untermischt mit derben Späßen des Wurschtl. Der war direkt stubenrein geworden und nicht wiederzuerkennen.

Das mag man auf einem modernen Marionettentheater nicht sehen. Viel lieber möchte man eine richtige kleine Liebesgeschichte haben, so ein zierliches Ding mit Trennung und kleiner, feiner Musik; und wenn es schon etwas Historisches sein soll — dann Mozart und ein glöckleinklingendes Rokoko. Nur der Feuilletonist vermöchte hier die Drähte symbolisch aufzufassen: wir andern fanden alles zu lang und zu schwer. Zu schwer für die Puppen und — für den Regisseur. Denn auch hier ist Rhodus; und was bei den erwachsenen Schauspielern nicht richtig ist, wirkt hier doppelt verkehrt. Zudem wurden die Puppen nicht sehr gut bewegt; neulich bei Puhonny, im Theater der Moden, wackelte jedes viel differenzierter mit den Holzgliederchen und schlenkerte amüsant mit den Beinchen und gab ausdrucksvoller wieder, was es sagte. Hier aber sagte die Puppe nichts — sondern man fühlte, wie einer sprach und einer bewegte.

Nein, nein. Wir wollen Sinnfälligeres, bessere Musik, einen tapfern Cassian und eine verliebte Serva padrona.

Kritik des Parketts

Wenn fromme Reden das Geschäft begleiten, dann fließt

die Arbeit munter fort; und weil man sich nicht gern die Einflußlosigkeit der Kritik in diesen Dingen zugesteht, cachiert der Pressemensch unter Witzen, daß er gezwungen ist, achselzuckend zuzugeben, die neue Posse im Berliner Theater sei zwar .... aber —. Und das macht ja der Freundschaft kein Loch, deswegen gehen geht sie doch.

Und so wollen wir weniger die Bühne als das Parkett rezensieren. Denn was aus diesem Possenstoff hätte herausgeholt werden können, ist sorgfältig vermieden: der Werdegang Berlins. Man hatte knapp das äußerlichste Kolorit getroffen und ... Pfui, Panter, ich glaub' gar, Du duckst Dich zum Sprung!? Schnurre, leck Dich und spinne träumerisch die Geschichte des Publikums von 1913.

Siehe, die Zahl der zuschauenden Mitarbeiter war größer als die der einfachen Zuschauer. Die Lieferanten saßen in der Loge und die Konfektionäre im Parkett und die Hausdiener im zweiten Rang. Man klatschte. Es gab aber kaum etwas zu beklatschen. Denn weinerliche Sentimentalität und Radaumusik läßt man sich gefallen, wenn beides aus dem Herzen kommt; aber es kam aus dem Direktionsbureau und der Routine, und so etwas ist lieblos. Irgendwie ist dies verlogen: so wie man sich gegenseitig suggerierte, man sei ein gesellschaftliches Bild, weil man im Smoking und mit nackten Schultern dastand, so suggeriert man sich den Schlager und den Tango und die Modenschau. Etwas stimmt nicht. Man hörte die Scharniere knacken. „Wenn Bismarck mal zur Regierung käme, das wäre ein schönes Unglück", sagt einer. Aha! denkt der aufgeklärte Zuschauer und fühlt sich überlegen. „Diese neumodische Eisenbahn" ... und wieder wirft sich jener in die gestärkte Brust, weil er morgens mit einer Untergrundbahn zu fahren gewohnt ist. Das goldene Herz wird in den Laden gestellt, die Demokratie der achtziger Jahre — so wie überhaupt die Possenbühne bestrebt ist, dem Berliner einzureden, seine Stadt habe sich seit dreißig Jahren nicht verändert. Alles ist hier nicht 1913, sondern eine trübe Vortäuschung einer nun doch vergangenen Epoche. „Wenn ick man auch 'n einfacher Schlosserlehrling bin ...", sagt Sabo. Das läßt tief blicken. Niemand empfindet mehr so. Man ist nicht mehr Schlosserlehrling, sondern Monteur bei der A. E. G., und legt Wert darauf, durchaus nicht einfach zu sein. Aber liegt schließlich für die Großindustriellen der Possenfabrikation ein Grund vor, sauberer zu arbeiten, solange der Markt aufnahmefähig für die alten Modelle ist? Und so werden wir noch eine Weile die Surrogate einer berliner Posse erleben — das Original aber ist tot, und es scheint heute keinen Standpunkt mehr zu geben, von dem aus man diese scheinbar unzusammenhängende Vielheit von Berlins fassen könnte.

Die Darsteller schnitten gut ab, lösten ihre Aufgaben zur Zufriedenheit, waren an-

sprechend oder entsprechend, zeichneten sich aus und sind überhaupt zu nennen. Wirklich komisch aber: Fräulein Sabo in der Krinoline und Sennor Josef Dora in unglaublichen spanischen Hosen. Aber als sie, die Dora, einmal — die Einzige am ganzen Abend — richtig spielte, als sie, eine hundertzweiundachtzigjährige Greisin, fauchend und kratzend im Modesalon ihren Mann anzischte, ohnmächtig, zahnlos und eitel-wunderlich: da schwieg das Haus. Nicht vor Ergriffenheit, sondern weil es sich den Namen der Modefirma, die da ausstellete, zuzuflüstern hatte.

Max Ulysses Pallenberg

Der heimgekehrte König Odysseus im Theater am Nollendorfplatz ist Pallenberg, und er verdunkelt alles und alle. Er stelzt wie ein Hahn auf dem Mist umher, er singt meckernd ein Antrittslied, bei dem er aufgeregt, aber symmetrisch von links nach rechts läuft und sich selbst sehr wohl klar ist, daß diese Pflicht des Tenors, jeder Seite des Hauses etwas Stimmgold zu geben, widersinnig ist — aber er machts mit. Er macht überhaupt immer alles nur mit. Er rast in Assoziationen, die zwar mit der Sache nichts mehr zu tun haben — aber hübsch sind sie doch. Alte liebe Volkslieder fallen ihm ein: wenn zufällig im Text das Wort ‚Kamerad' vorkommt — gleich singt er heiser, aber ausdrucksvoll: „Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern findst Du . . ." — lange Pause, und dann, verachtungsvoll: „nit!" Er schmeckt dieses seltsame Wort erst auf der Zunge, bevor er es herausgehen läßt, er zerbeißt es und spuckt den Rest aus.

Er ist häßlich wie eine Schildkröte. Gelobt sei der Zahnarzt, der ihm diese Menge Goldplomben einsetzte — das macht erst den König. Hei, wie die in der Sonne glitzern! Und aus diesem Mund fallen (bei Seite) laut und deutlich Unfreundlichkeiten gegen die Mitspieler heraus, diese Hände greifen ununterbrochen nach dem roten Läufer, den er mit sich herumträgt, und wickeln ihn zusammen, und heben den Tuchballen wie eine etrurische Vase auf die Königsschultern und —: zierlich steht er da.

Ueber diesen Großen, der mit seinem Ziegentenor noch einen mauschelnden Tonfall ins Pathetische zu ziehen vermochte, der einmal, am Schluß, bloß mit der linken Augenbraue bewirkte, daß beinah alles ins Tragische umkippte — über dieses Genie vergaß man auch die Massary, die doch kein Blut, sondern Irrsal in den Adern hat. Und wenn noch hier und da Ansätze sich zeigten, Walzerchen aufhüpften, Flöten und Fagotte Unfug trieben, und ein ganzer Chor jubelnd rief: „Länder — Länder — Länder — Länder —": dann wippten wir auf den Sitzen mit und bedauerten nur, daß Offenbach diese besten Spieler seiner Marionettenbühne nicht mehr erlebt hat.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Max Brod: Die Retterin, Ein Gegenwartsschauspiel in vier Akten.

F. Th. Czokor: Die Wollust der Kreatur, Tragikomödie in sechs Bildern. Comoedia.

F. J. Engel: Der Kampf mit dem Frühling, Vieraktiges Schspl. Comoedia.

Sabatino Lopez: Der dritte Gatte, Dreiaktige Komödie. Comoedia.

Augusto Novelli: Stille Wasser, Dreiaktiges Lstspl. Comoedia.

Annahmen

Leonid Andrejew: Du sollst nicht töten, Drama. Petersburg, Alexandrath.

Max Brod: Abschied von der Jugend, Romant. Lstspl. Berlin, Deutsches Th.

Paul Claudel: Das Rothaupt, Drama, übersetzt von Jakob Hegner. Berlin, Deutsches Th.

Paul L. Fuhrmann: Die Auserwählte, Schspl. München, Schsplhs. Rubin.

Waldemar Kanter: Vorpostengefecht, Dreiaktige Komödie. Nürnberg, Intimes Th.. Drei-Masken.

Henri Nathansen: Die Affaire, Lstspl. Berlin, Deutsches Künstlerth.

Paul Ottenheimer: Der arme Millionär, Dreiaktige Operette, Text von Julius Bauer. Wien, Johann-Strauß-Th. Felix Bloch Erben.

Sar Peladan: Der Prinz von Byzanz, Drama. Berlin, Deutsches Th.

Ulrich Steindorff: Frau Kardinal, Komödie. Bremerhaven, Stadtth.

Emil Ernst Zimmer: Die Ringelnatter. Bonn, Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

25. 9. Fedor von Zobeltitz: Will und Wiebke, Vieraktiges Lstspl. Oldenburg, Hoftth.

27. 9. Max Halbe: Freiheit, Dreiaktiges Schspl. Bremen, Schsplhs.; München, Schsplhs.

2. 10. Emil und Arnold Golz: Die schöne Ehebrecherin, Schwank. Wien, Neue Wiener Bühne.

4. 10. Alexander Zinn: Die drei Brüder von Damaskus, Ein Komödienspiel in drei Akten. Berlin, Schsplhs.

2) von übersetzten Werken

Arnold Bennett und Edward Knoblauch: Meilensteine, Komödie. Hamburg, Thaliath.

Calderon: Jeder hüte sein Geheimnis, Lstspl., deutsch von H. Werner. Jena, Stadtth.

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Die goldenen Palmen, Vieraktiges Lstspl. Berlin, Kammerspiele.

Julius Magnussen: Seine einzige Frau, Drei Akte. Freiburg i. Br., Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Alexander Balazs: Unsre Frau, Lstspl. Budapest, Ungarisches Th.

Romain Coolus: Die roten Rosen, Sittenkomödie. Paris, Renaissance.

Basil Hood: Das Perlenmädchen, Operette, Text von Hugo Felix und Howard Talbot. London, Shaftesbury Theatre.

Jubiläen

Der Faun: 50, München, Kammerspiele.

Neue Bücher

Bernhard Diebold: Das Rollen-

fach im deutschen Theaterbetrieb des achtzehnten Jahrhunderts. Hamburg, Leopold Voß. 165 S. M. 5.50.

Dramen

Mill Fey: Pentheus, Ein mythisches Nachtstück. Heidelberg, Saturnverlag. 29 S. M. 1.—.

Zeitungen und Zeitschriften

Paul Ernst: Die Charakteristik bei Shakespeare. Tag 220.

Leo Fantl: Licht und Regie in Hellerau. Szene III 3.

Karl von Felner: Der musikalische Mensch und das Drama. Merker IV 18.

Oscar Maurus Fontana: Unaufgeführte. Der neue Weg XLII 39.

Gerhard Grahn: Björnson und Ibsen. Voss. Ztg. 484.

Ferdinand Gregori: Theaterfragen. Kunstwart XXVII 1.

Carl Hagemann: Der grundlegende Regie-Einfall. Szene III 3.

Wilhelm Hausenstein: Georg Büchner. Strom III 7.

Alexander Heveši: Der Weg der Schauspielerseele. Merker IV 18.

Heinrich Krott: Ueber die Verwertung des jüdischen Charakters im Drama der Weltliteratur. Der neue Weg XLII 39.

Julius Krott: Regiegedanken zu Verdis ‚Maskenball'. Deutsche Bühne V 14.

Hans Land: Max Reinhardt. Reclams Universum XXX 1.

Hermann Meister: Die Frage der Theaterdirektion. Merker IV 18.

Eugen Meller: Unbewußte literarische Plagiate. Wage XVI 37.

Sigmund Neumann: Verdi. Theater V 3.

Max Nordau: Jules Claretie. Voss. Ztg. 495.

Ernst Edgar Reimérdes: Verdi. Der neue Weg XLII 39.

Unterricht

Frau Grete Wartenberger-Mauthner, geprüfte Lehrerin der Methode Jaques Dalcroze (Charlottenburg, Uhlandstraße 194), eröffnet im Oktober neue Kurse in Rhythmischer Gymnastik für Kinder von vier bis sieben und von acht bis vierzehn Jahren und für Erwachsene.

Engagements

Berlin (Schsplhs.): Ludwig Hertzer vom cassieler Hosth.

— (Th. a. Nollendorfpl.): Ferdinand Wildt.

Konstanz (Stadtth.): Josef Swoboda.

Schwerin (Hosth.): Irmgard Preiß (Altistin).

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Die goldenen Palmen, Lustspiel in vier Akten. Kammerspiele.

1. Diese Satire auf die Akademie ist lahm und zahm.

2. Was nützen einem die schönsten Anspielungen, wenn man sie nicht versteht.

3. In Paris hat das Lustspiel sehr gefallen, das berliner Publikum wehrte sich.

4. Ein dramatischer Versuch mit untauglichen Mitteln.

5. Ein schwaches Stück, dessen Reize in Einzelnem liegen.

*

II. Alexander Zinn: Die drei Brüder von Damaskus, Ein Komödienspiel in drei Akten. Schauspielhaus.

1. Eine Talentprobe.

2. Eine unbeschreiblich gleichgültige Komödie.

3. Es wurde wenig gelacht, und man konnte doch vergnügt sein.

4. Eine etwas verworrene und verwirrende Geschichte.

5. Im ganzen kann man einen Abend lang zuhören.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 16. Oktober 1913 Nummer 42

Der Schauspieler / von Bernard Shaw

Die Vorzüge, die den geübten Schauspieler vom Amateur unterscheiden, sind nicht die gleichen wie die Eigenschaften, die den großen Schauspieler vom Durchschnittsschauspieler unterscheiden. Man betrachte zuerst den Unterschied zwischen dem geübten Schauspieler und dem Mann von der Straße, dem Laien. Wenn der Laie geht, so verfolgt er den einzigen Zweck, sein Ziel zu erreichen. Wenn er eine Geste macht, so geschieht es, um die Aufmerksamkeit eines Kutschers oder eines Omnibuskondukteurs auf sich zu lenken. Wenn er spricht, geschieht es, um eine Auskunft zu geben oder zu verlangen, oder um zu lügen oder auf andre Weise seine prosaischen Zwecke zu erreichen. Wenn er die Hände bewegt, geschieht es, um seinen Regenschirm aufzuspannen oder sein Taschentuch herauszuholen. Auf der Bühne werden diese bloß zweckmäßigen Bewegungen nur vorgetäuscht. Der wirkliche Zweck besteht darin, eine Wirkung auf die Sinne und die Einbildungskraft des Zuschauers auszuüben. Der Gang des Schauspielers wendet sich an das Gefühl des Zuschauers für Grazie, Würde oder Kraft der Bewegung, und seine Stimme an des Hörers Sinn für einen ausdrucksvollen oder schönen Ton. Ja, selbst die Darstellung häßlicher oder mißgestalteter Geschöpfe mit unangenehmen Stimmen hat den gleichen künstlerischen Charakter und ist angenehm unangenehm, genau so wie die äußersten Dissonanzen in einer Symphonie oder Oper auffallend musikalisch sind und mit den zufälligen Mißtönen, die vom Stimmen der Instrumente herrühren, nichts zu tun haben. Nun ist aber die Kraft, sich künstlerischen Bedingungen zu fügen, ohne von ihnen so sehr in Anspruch genommen zu sein, daß man unfähig ist, an irgend etwas andres zu denken, schwer zu erwerben und kann nur durch lange Uebung vervollkommnet werden. Talma schätzte die Lehrzeit auf zwanzig Jahre. Die Gewohnheit, zu spielen, kann nie so instinktiv werden wie zum Beispiel die Fähigkeit, das Gleichgewicht zu behalten, weil auch der flüchtigste

Mißerfolg dabei einen Sturz nach sich zieht, so daß die Uebung eine lebenslängliche und immerwährende ist, während die schauspielerische Gewohnheit in Abwesenheit des Publikums mehr oder weniger nachläßt und selbst auf der Bühne längere Zeit vergessen werden kann, ohne schlimmere Folgen als den Verlust eines Reizes, auf den der Schauspieler vielleicht nicht aufmerksam gemacht wird. Der wirkliche Schutz gegen solche Versehen ist ein Gefühl für Schönheit — das künstlerische Gefühl —, das zu so großer Feinfühligkeit entwickelt wird, daß ein roher oder prosaischer Ton oder eine ungeschickte Bewegung den Künstler sofort widerwärtig berührt, wie eine Note, die aus der Melodie fällt, einen Musiker widerwärtig berührt. Die Mängel der altmodischen Systeme der Bühnenschulung bestanden darin, daß sie die Folgen dieses sich fortwährend entwickelnden künstlerischen Gefühls vorschreiben wollten, statt es zu pflegen und den Künstler seiner Führung zu überlassen. Deshalb lehrten diese Systeme den Schauspieler einen altmodischen Bühnengang, eine altmodische Bühnenstimme, eine altmodische Art, auf der Bühne zu knien, sich zu setzen, die Hände zu schütteln, ein Taschentuch aufzuheben, und immer wurde die eine Art dieser Verrichtung für die endgültige und vollkommene gehalten. Das Ende davon war natürlich, daß die Schule überhaupt in Verruf geriet. Aber die Vernachlässigung der Schulung bringt sich selbst sehr rasch in Verruf, und man wird jetzt vielleicht zugeben, daß die Erweckung und die Pflege des künstlerischen Gewissens ein wirklicher Dienst ist, den der Lehrer dem Schauspieler erweisen kann. Wenn jenes Gewissen gründlich erweckt und gepflegt wird, wenn ein Mensch sich eine starke künstlerische Empfindsamkeit eine ganze Aufführung hindurch erhalten kann, während er alle Bewegungen macht, die die Handlung eines Dramas verlangt, und seinen ganzen Dialog deutlich spricht, ohne Zerstreutheit oder Verlegenheit, dann ist dieser Mensch ein technisch vollendeter künstlerischer Schauspieler, fähig, eine Rolle, von der er kaum eine Zeile versteht, in einem Stück, von dem er nichts weiß außer seinen eigenen Worten und Dialogen und den dazugehörigen Stichworten, intelligenter und wirksamer zu spielen, als ein Staatsmann es könnte, der sonst zehnmal begabter ist. Geschlagen kann er tatsächlich nur von dem Berufs-Rivalen werden, der die gleiche Geschicklichkeit der Ausführung besitzt, aber zahlreichere und wertvollere Ideen ausführen kann. Die besten Schauspieler — Jefferson, Coquelin, Salvini, die Duse — führen diese technische Geschicklichkeit auf eine solche Höhe, daß, obgleich sie ganz wundervoll spielen und man die Augen nicht von ihnen abwenden kann (selbst

wenn man nicht versteht, was sie sprechen), die Schönheit doch so spontan und unvermeidlich scheint, daß es in der Regel ganz unmöglich ist, ihre Bewunderer davon zu überzeugen, daß in ihrem Spiel überhaupt Kunst oder Studium stecke.

Aus der ‚Auswahl aus Bernard Shaws Schriften', die Charlotte F. Shaw bei S. Fischer herausgibt.

Das Volk / von Peter Altenberg

Alle Leute, die hier in Venedig ihr Geld unnütz ausgeben, schwärmen (als Gegengeschäft, irgendwie muß doch ein Profit sein für die Reisespesen) für die alten Meister (Carpacchio und Bellini haben wenigstens einen Hauch unsrer feinen, modernen Seele), für die alten Kirchen, die alten Palazzi. Aber zwei Dinge sind hier wichtiger: die blutroten, lilagrauen Sonnenuntergänge vom Lido aus, vis-à-vis Venedig; und die Volkstracht der Mädchen. Hier nämlich ist die soziale Frage ein wenig, und zwar genial-einfach, gelöst. Möge jemand die reizende junge Wienerin dazu bringen! Alle venetianischen Mädchen aus dem Volke tragen eine adelige, herrliche, einfache und kleidsame, billige Tracht. Keine unterscheidet sich von der andern, keine erregt Neid, Eifersucht, Begierde, Schadenfreude, üble Nachrede, Sehnsucht, Verzweiflung, böses Beispiel. Alle sind gleich angezogen, kleidsam, nobel, einfach, vornehm, billig. Schwarzer wollener Schal mit langen Fransen, schwarzer Rock, schwarze Strümpfe, schwarze Halbschuhe. Die reichen Damen werden nicht beneidet — niemand aus dem Volke würde so prunkhaft angetan gehen. Es ist eine ideale Trennung zwischen Reich und Arm. Der Arme ist besser, vornehmer, zarter angezogen. Ein Hohnlächeln für Paquin und Poiret. Heil unsrer Hausindustrie! Niemand kann ein venetianisches Mädchen aus dem Volke betören mit Kleidern, Blusen, Schmuck. Was sie brauchen, haben sie. Man kann sie betören . . . mit Liebe. Aber das finden sie unter ihresgleichen. Der schwarze Schal verpflichtet zu vornehmer Haltung, zu Ernst und Würde. Es ist eine Art von kleiner Lösung der sozialen Frage. Auch kann man diese Mädchen nicht zu Soupers ködern, verleiten und dann „schwach" machen durch Wein. Ihre Spaggetti, Zucchètti, Melanzani haben sie. Und ihren Chianti eventuell. Und ihre Ehre haben sie auch. Gehet schwarz, einfach, nobel und sehet nicht auf die, die bunt gehen und überladen. Es ist wahrlich nichts zu beneiden an ihnen.

Belinde

Am schönsten ist der Titel: der hellvokalige, klingende sommerlich schwellende Name dieser Frau, die ein Frauenschicksal erlebt; und nicht überlebt. Dies Schicksal scheint weniger ungewöhnlich als die Begleitumstände. Sogar alltäglich ist es, daß man einen Mann in zehn Jahren vergißt — aber warum nennt ihr es schonungsvoll ‚romantisch', daß dieser Herr Eugen, der ja keineswegs vergessen sein wollte, sich in zehn Jahren nicht gemeldet hat? Es ist schlechtweg romanhaft; erdacht, weil die überraschende Heimkehr totgeglaubter Gatten als ‚Effekt' niemals abzunutzen sein wird. So effektvoll gehts weiter. In Belindens Haus und Herz hat sich „Roger, der Jüngling" eingenistet. Auch das ist in der Ordnung, daß die Dreißigerin Belinde zu dem Zwanziger Roger neigt, wie die Zwanzigerin Belinde zu dem Dreißiger Eugen geneigt hat. Wenn Eulenberg der Dichter geworden wäre, den seine genialische Jugend unsrer immer neuen Sehnsucht nach einem Dichter einstmals freigebig versprochen hat! Dann hätte er den Konflikt in das Blut der Frau gelegt, die von Haus aus so wenig monogam ist wie irgend eine Frau; die hier obendrein zur Untreue berechtigt ist, weil der Mann sie verlassen hat; die sich, in ihrer echten Frauenangst vor dem Alter, durch den Jüngeren selber verjüngen will und verjüngen zu können glaubt; die, mit der ganzen Ehrlichkeit ihrer Sinne, zu dem Aelteren als überhaupt einem Manne zurückkehrt, nachdem sich der Jüngere erschossen hat; und die doch neben allem Evatum so viel Menschentum in sich hat, daß ihr zuletzt vor ihr selber graut: vor ihrer Bereitschaft, in jedem Falle zu unterliegen; vor der Unfähigkeit der Liebe, Dauer zu bewähren; vor der Gemeinheit dieser Wanderung von Rausch zu Rausch. Das Ewig-Männliche zieht uns hinab; in den Tod, in den Selbstmord.

Aber nun sehe man sich Belindens Leben an. Es ist mit Kulissen verstellt. Eugen also findet Roger vor. Man ist schon jetzt durch die Wichtigtuerei der Einleitungsszenen verärgert und hungert nach einer natürlichen Regung, einem graden Wort, einer glaubhaften Tat. Gott sei Dank, Eugen ist impulsiv: er wird Roger wegjagen oder fordern. Aber das wäre zu einfach und ginge zu schnell. Eugen wird ver-

künstelt, weil ein amerikanisches Duell spannender ist als ein europäisches, und weil dabei Rogers Schwesterchen Cäcilie (frei nach Verdis Amelia) als Lostopf fungieren und zur Abrundung und Pointierung eines Aktes erfahren kann, daß „so" das Leben, so die Liebe, so die Treue ist. Man verstehe mich recht. Ich gedenke nicht, als ein trockener Schleicher Eulenberg seine Phantasie, seinen Hang zu üppigen Lyrismen, zu barocken Einfällen, zu spiegelnden Parallelfiguren oder episodischen Zerrbildern der Hauptfiguren zu verbieten. Gerank ist köstlich. Nur muß es Ueberschuß sein. Eulenbergs Gerank ist heute Surrogat. Es will den Stamm ersetzen, will vortäuschen, daß ein Stamm vorhanden sei. Eulenberg ist nicht imstande, das Martyrium einer Frau aus ihrem Leib und ihrer Seele erwachsen zu lassen. So stößt er von außen; so schwatzt er, wo er gestalten sollte. Er hat eine arglos-pfiffige Art, den Blick von der Hauptsache abzulenken. „Ich träumte dich im violetten Schatten des geist- und blutsverwandten Bruders stehen." Im Schatten Bruder Hyacinths ist nicht schlecht mogeln. Wenn man in diesem Schatten nichts und niemand stehen sieht, so sieht man doch, daß der Schatten violett und nicht grau oder schwarz oder farblos ist.

Und vielleicht ist dies und weiter nichts als dies Herbert Eulenbergs Kunst: daß er nicht in der Wesen Tiefe trachtet, sondern den Schatten, den sie werfen, absonderlich bunt und schillernd antuscht und damit eine Ahnung von Tiefe, von Geheimnis, von Wesentlichkeit weckt. Oder es war seine Kunst. Denn auch von dieser Kunst zweiten Ranges ist diese ‚Belinde' ein bedenkliches Zeugnis bestenfalls zweiten Ranges, weil sie verdorben ist durch Handgreiflichkeiten, durch Langwierigkeiten, durch Akkorde so falsch, daß man an die dichterunähnlichsten aller Dichter denkt. Roger ist tot. Eugen hofft, wieder in seine Rechte treten zu dürfen. Da geht er nun nicht in Belindens Schlafzimmer, wo er die Geliebte vergiftet vorfände. Dieser Kontrast zwischen Erwartung und Erfüllung, der keinem Dickhäuter zu schwach wäre: unserm Eulenberg ist er zu schwach. Bei ihm gibt es „eingeladene Menschen" — eingeladen von einem Menschenhasser, der dem Akt- und Dramenschluß zuliebe seinen Charakter ein bißchen ablegt — also ein fröhlich Gästevölkchen gibt es, das vor Belindens Schlafzimmer zu einer Geige brünst'gen Lockelauten Champagner trinkt und sich grade

an Austern machen will, als dem Wirt von einem Diener die eigenhändige Todesanzeige der Wirtin überreicht wird. Was Eulenberg vorgeschwebt hat, ist Holbein. Was er erreicht hat, ist .... Seit ich weiß, wie ‚Paul und Paula' geglückt und ‚Belinde' mißglückt, und wie selbst in ‚Paul und Paula' der Einschlag von Ernst mißglückt ist — seitdem verläßt mich die schreckliche Vorstellung nicht, daß Ludwig Fuldas armem Arm der Dichterspeer zu schwer geworden ist, daß er ihn in geduldiger Vaterliebe seinem Sohn Herbert Eulenberg hinhält, und daß dieser ihn zwar schon einmal neugierig angefaßt hat, aber noch immer zögert, ihn zu ergreifen. Er zögere länger nicht. ‚Belinde' hat den Schillerpreis vollauf verdient. Vom Schillerpreis zum ‚Talisman' ist nur ein Schritt; und für den Autor der ‚Belinde' ein Schritt vorwärts.

Ich habe das gleich nach der Lektüre empfunden und in diesem einen Jahr eine Wut auf Eulenberg genährt, weil durch sein erstes erfolgreiches Stück alle diejenigen ins Unrecht gesetzt sind, die ihm über die Jahre der Erfolglosigkeit hinweggeholfen und ihn den Leuten eingeredet haben. Wenn jetzt, im Kleinen Theater, der Eindruck nicht stärker ist, wird man nicht so ungerecht sein, für Eulenbergs Sünden einen andern zu prügeln. Altmans eigene Sünden heißen: Hannemann und Wlach. Die Dame, als Belinde, war unmöglich: nervenlos, unerotisch, subaltern. Der Herr stelzte tiefgekränkt herum, weil er einen Komödienonkel und weder Eugen noch Roger noch den Hyacinth zu spielen bekommen hatte — zu unserm Vorteil, denn an jedem der drei hätte er mehr zu verderben gehabt. Herr Hartau ist zu routiniert, um Eugen zu verderben. Aber seine Explosionen stehen neuerdings in einem Mißverhältnis zu dem Zündstoff: es knallt schon, bevor die Figur geladen genug ist. Er nehme sich die Diskretion des Herrn Pick zum Muster, bei dem es keine Wirkung ohne Ursache, nur freilich in seiner gradlinigen, schlichtfarbigen Natur mancherlei Ursache zu unzureichender Wirkung des violett schillernden Bruders gibt. Sie alle übertraf Herr Bildt, dem man die Schmerzen des jungen Roger glaubte, wie man ihm fünf Wochen früher, bei Wildgans, die Schmerzen des alten Zuchthäuslers geglaubt hatte. Mit dem Ensemble der Direktion Altman ist es nicht so schlecht bestellt, daß sie sich weiter mit solcher Aengstlichkeit wie bisher davor hüten müßte, gute Stücke zu spielen.

Zwei Hundertjährige

Büchner / von Kurt Tucholsky

Der Tonfall von ‚Wozzek', die Melodie von ‚Leonce und Lena' ist mir im Fleisch und Blut. Diese starke Wirkung beruht, glaube ich, nicht so sehr auf einer Technik, die zum Teil die Shakespearesche ist, wie auf einer Betrachtungsweise. Der Welt und des Theaters. Das Theater ist bei Büchner, der ein Dramatiker war von Geburt, ein buntes erleuchtetes Loch, vor dem die Zuschauer mit weit aufgerissenen Augen sitzen, die lieben Leute, denen man es doch ein bißchen deutlich machen muß, wie es so im Leben zugeht. Im Leben? Nun, jedenfalls in dem, das Büchner sich zurechtgelegt hatte. Der Rahmen war immer der gleiche: mochten das zarte Pastellprinzessinnen sein oder besoffene Hofmeister, arme Soldaten oder gelehrte Aerzte mit Knopfstock und lateinischen Floskeln — immer wurde das Typische gegeben. Und mehr als das: ein bißchen Ironie. Ein bißchen — eben ein bißchen Theater. Die Rede allein macht es nicht, wenn nicht die Gegenrede dazu kommt. Der Erste weiß schon immer, was der Andere sagen wird: sie reichen sich gegenseitig das Stichwort zu, werfen es hin und her und spielen mehr mit der Sprache, als daß sie sie sprechen. Von den Wortspielen wissen alle Beteiligten, daß sie eigentlich nur zum Spaß angebracht sind — so, damit sich die Spieler und das Publikum unterhalten.

Aber manchmal, da geht dann doch das Blut und das Tempo mit ihm durch. Im ‚Wozzek' sind so ein paar Stellen, etwa: wie sie dem Kind mitteilen, daß sein Vater ermordet worden, und ‚Leonce und Lena' besteht zur Hälfte aus diesen Passagen, die singen und tönen und nie mehr loslassen. Und so ist auch der Anfang der einzigen Novelle, die wir von ihm besitzen: ‚Lenz'. „Den zwanzigsten ging Lenz durchs Gebirg." Maëstoso. Wie Paukenschläge am Anfang einer großen Symphonie.

Ist dies das Forte, so gibt es zwei Pianostellen: die zwei Gedichte. Die — denn außer unerheblichen Jugendgedichten sind sie die einzigen. Eins im ‚Wozzek', eins in ‚Leonce und Lena'. Das zweite pianissimo, das erste von einer so zerrissenen, fürchterlichen Verzweiflung, daß es sich lohnt, nur dieses schrecklichen Wiegenliedes wegen das Stück zu lesen. Wie das aufhört:

Lauter kühle Wein muß es sein, uchhe!
Lauter kühle Wein muß es sein!

Mit dem Ton auf „lauter“ — und wem sich bei dem „Juchhe“ das Herz nicht zusammenkrampft, der ist kein Mensch.

Hundert Jahre — man sollte meinen, er würde nun auf den Schulen gelesen. Als Klassiker. Ach nein! Die Familie, der er angehört, hat nie großes Glück gehabt bis auf den heutigen Tag: der junge Schiller wird auf eben den Schulen nur wegen seiner körperlichen Identität mit dem alten geduldet, Panizza ist unbekannt im Irrenhaus gestorben — wir werden ihm nächstens einen Kranz aufs Grab legen, nicht wahr? — und Wedekind . . . Nun, man weiß ja, warum der ‚zieht‘.

Lieber S. J., sagen Sie doch den Theaterdirektoren, Sie möchten Georg Büchner aufführen. Hundert Jahre sind eine lange Zeit, und wenn einer so lange gewartet hat, dann will er sich im Grab auch einmal auf die andre Seite drehen. Gewiß: „Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, tut alles langsam“, sagt der Hauptmann zu Wozzek. Ein gutes Gewissen haben doch die Theaterleute, und nun ists Zeit.

Verdi / von Paul Stefan

In den Nebeln des zweiten Oktobermorgens schwindet die Erinnerung an südliche Tage. War es kein Traum, daß ich Stunden und Abende vor der Markuskirche saß, diesem einzigen Platz und seinen Gebäuden hingegeben; während bald Sonne, bald Mond und Sterne das frische Gold der Mosaiken leuchten ließen, und der rote Schein der Tagesgrenzen reiche Farben auf die Lagune warf? War diese Zeit in Parma Traum? Habe ich Busseto und Roncole, jetzt die Pilgerstätten Italiens, gesehen oder nur geschaut? Nur! Als ob es nicht mein Besitztum wäre, das kleine Städtchen und das bescheidene Dorf, dieses kleine Häuschen, aus dem der Große kam, die Kirche, deren Orgel er elfjährig spielte; diese ganze italienische Feldeinsamkeit, allem Reisevolk so fern, dem Wanderer aber nahe und vertraut. Denn es ist wohl Verdis, eines Einzigen, Land, aber es ist nichts Vereinzeltes: es ist Italien. Wie der italienische Künstler der italienische Mensch seiner Zeit ist: in den Fesseln der Enge geboren, in verborgener Sklaverei aufblühend, durch eigene Kraft und Sehnsucht befreit, arbeitend, reifend, ein Genius des Landes und des Volkes.

Die rührende Liebe eines kleinen Kreises von Wahlverwandten ebnet seinen Weg; bald geleitet ihn die Liebe seines ganzen Busseto. Das nahe Parma sieht seinen ersten Erfolg, den ‚Oberto‘, das Werk des Dreiundzwanzigjährigen (jetzt zur Feier wieder hervorgesucht). Und der erste Mißerfolg, mit einer komischen Oper, der einzigen vor dem ‚Falstaff‘ — dieser

erste Mißerfolg verschließt ihm die Scala, das größte und bedeutendste italienische Operntheater, mit nichten. Sondern grade da triumphiert er, triumphiert zum ersten Mal wahrhaftig, nachdem er schon mutlos entsagt hatte. Es war ein italienischer Triumph. Die Leute sprangen hoch, jubelten und schrien auf bei jeder dieser Melodien, deren berückender Reiz uns noch heute umfängt, und Verdi war berühmt. Und war mehr: eine neue Hoffnung dieses Landes, ein neuer Leiter seiner Erhebung. Die Oper aber hieß: Nabucco.

Wir andern sehen in ihr und den vielen folgenden Werken des wunderreichen Mannes kaum das Gerüst der Texte, und selbst in Italien lächelt man heute über den guten Solera, den guten Cammarano, den guten Piave, über alle diese geschickten Leute, die große Charaktere und Dichtungen fingerfertig und bedenkenlos für die Komposition zurechtzimmerten. Nicht so die Italiener von damals. Wie etwa das Oesterreich von heute, seufzte es unter einer bald drückenden, bald lächerlichen Preßzensur. Nur gleichsam unterirdisch, im stummen Blut, doch im Blut der Bedrückten lebte der Glaube an die Auferstehung einer Nation, deren Fetzen unter dieses unglückselige, immer und überall nur Menschen — oder besser: ‚Untertanen' — und Länder begehrende und dann lähmende Oesterreich und etlicher kleiner Tyranneien zerstückelt oder den Schergen des Kirchenstaates und des neapolitanischen Königreichs überlassen waren. Nun denn: dieser Zensur und aller Aufpasserei überhaupt schlugen die Texte Verdis, schlug vor allem seine Musik ein Schnippchen. Denn wenn etwa der Prophet Zacharias seine Juden anfeuerte, die verhaßte Knechtschaft der Babylonier abzuschütteln, und die im Chor „Tod den Fremden!" sangen, zu einer hinreißenden Melodie sangen, vom Klang des vollen Orchesters noch befeuert — dann konnte die Zensur nichts tun, und die oesterreichischen Offiziere in der ersten Reihe der Scala waren die Ersten, die Beifall klatschten. Die Italiener aber dachten längst nicht mehr an Juden und Babylonier, sondern an die eigene Lage; sie erfaßten und behielten Worte und Weisen, die aus ihrem Herzen, aus ihren Wünschen kamen, und sechs Jahre später klangen die Chöre von den Barrikaden in Mailand.

Und Jahrzehnte der Kämpfe und des Blutes folgten. Immer wieder half Verdi siegen. Ob es nun ‚Ernani' oder ‚Rigoletto' war, ‚Die Lombarden' oder ‚Die Schlacht von Legnano' — jeder Reim hatte sein sous-entendu, und die Musik des Meisters verriet nie eine ‚Tendenz', aber immer seine geheimsten Wünsche. Umsonst versuchte der Polizeistaat seine oesterreichischen

Mittel. Verdi war ein unangreifbarer und siegreicher Heiliger der Erhebung, und sein Wirken übertraf, wie Cavour sehr richtig aussprach, den Gewinn einer Schlacht. Ein Liebling des Volkes, bedeutete er schon durch die Buchstaben seines Namens die italienische Einheit; galt er allen und zu allem noch als Wortsymbol des Befreierkönigs. Der größte Musiker des dritten italienischen Reiches — nach dem der Römer und der Renaissance — hat dieses Reich mit geschaffen. Das Reich aber hat das erkannt.

Dabei war er weltfremd, ein durchaus unpolitischer Mensch, bescheiden und abgeschieden wie viele einfachen Bürger, deren emsige Wirksamkeit die Größe, den Reichtum dieses neuen Staates bildet. Immer gütig und verstehend, duldsam gegen alles Fremde, freigebig für die Heimat und nur in dem einen unerbittlich: daß er von der Jugend forderte, sie möge italienisch bleiben in ihrem Leben und in ihrer Kunst. Das Italienische schien ihm auch in seinem eigenen Wesen am bedeutsamsten.

Und wie viel man auch jetzt über ihn bei uns drüben sagen und schreiben wird: niemand wird ihm gerecht werden können, wenn er nicht Italien und die Italiener kennt, wenn er nicht die Bedeutung des Mannes für sein junges Reich erfaßt, wenn er nicht seine Melodien oder noch besser: seine Opern selber im Lande hört. Es ist wie mit den Bildern südlicher Oertlichkeiten und Bauwerke; sie geben die Luft, die Farben nicht wieder. Verdis Texte sind in seiner Sprache klangvolle Reime, der Musik, oft von ihm selber, mit Sorgfalt angepaßt, für sie gedacht, Musik fast fordernd. An ihre Bedeutung denkt bei uns niemand. Es ist Verdis großes Verdienst, von hergebrachten Formen bis zu der Seele der Menschen in Dichtungen gekommen zu sein; und dennoch ist er ein psychologischer Pedant und immer zuerst Melodiker gewesen. Aber wäre das in Italien anders möglich? Die Sprache ist Gesang, der Italiener Sänger. Wie natürlich dringt der Ton aus der Kehle des Schiffers, des Landmanns bei der Arbeit, der Frauen zumal, und aller, aller, weil sie in Luft und Sonne, im Freien leben können. Schöne Formen, uralte Begabung und Kultur tun ein übriges. Die Kunst ist eines jeden Gut. Und Verdis Opern oder doch seine Melodien sind die Kunst, die Musik, die allen gehört, allen Italienern, daheim und in der Fremde. Beispiellos ist die Volkstümlichkeit dieser Musik; sie ist das Lebenselement des Aermsten, ein neues Volkslied, ist gleichsam Nahrung. „Wir nährten uns an ihm gleichwie am Brot“ heißt es in der Hymne d'Annunzios. Und niemals wird er andern so sehr zu eigen sein wie den Seinen.

Noch ein Wort von uns ‚Fremden', die wir sonnengetränkt die nordische Heimat aufsuchen und andern Klängen, neuen Kämpfen entgegengehen. Eben als Musiker der Sonne ist er uns Kämpfern um eine neue schmerzhafte Schönheit teuer. Und als Großer in seiner Kunst, als der Größten einer: als sonnenhafter Erbe Mozarts.

Verlagsfusion / von Max Epstein

Am vierten Oktober 1913 hat der Direktor der Vertriebsstelle des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller den verehrlichen Herren Autoren und Bühnenvorständen zur Kenntnis gebracht, daß die Firma Eduard Bloch ihre Bühnenvertriebs-Abteilung der Vertriebsstelle verkauft habe. Die Vertriebs-Abteilung der alten Firma Bloch, die hervorragende Autoren zu ihren Klienten zählte, war in den letzten Jahren nicht mehr so erfolgreich, um eine große Zukunft wahrscheinlich zu machen. Auch die Aufnahme des Verlags Entsch hatte nicht genützt. Es kam hinzu, daß wichtige Autoren des Verlags an der Vertriebsstelle des V. D. B. stark interessiert waren. So lag nichts näher, als eine Fusion dieser beiden Institute herbeizuführen. Erfolgreiche Autoren mit geschäftlichem Blick haben den Kauf begünstigt, und Oscar Blumenthal soll dabei eine große Rolle gespielt haben. Die beiden Unternehmungen ergänzen sich in gewissem Sinne. Bloch hat gute Autoren und die Vertriebsstelle einen energischen Direktor.

Es dürfte wohl auch die höchste Zeit sein, daß der Verlag des Dramatiker-Verbandes die Werke wirklicher Dramatiker an die Bühnen versendet. Artur Dinter ist ein außerordentlich tüchtiger Mann, und er hat Recht, wenn er auf keine Freundschaften sieht, sondern das ihm anvertraute Unternehmen finanziell glücklich machen will. Ich habe ja auch schon vor langer Zeit in diesen Blättern vorausgesagt, daß die Vertriebsstelle bald eine der wichtigsten Verlagsanstalten sein wird. Trotzdem kann ich die Entwicklung dieses Verlags in der letzten Zeit nicht mehr freudig begrüßen. Der Sinn der Gründung war doch wohl der, für die deutschen Dramatiker etwas zu tun. Es geschieht aber für dramatische Dichter nichts und für Kren und Schönfeld alles. Man wollte doch gewiß durch die Gründung der Vertriebsstelle ein Gegengewicht gegen Sliwinski schaffen, dessen Firma Bloch mit Recht Felix heißt. Aber so wenig Sliwinski jemals die ideale Forderung eines Bühnenverlags betont hat, so zweifellos entstammen seinem Verlage wirklich wertvolle Werke. Mit der Vertriebsstelle sieht es in

dieser Beziehung sehr öde aus, und ich erhebe warnend die Stimme, um die Beteiligten auf die Gefahren aufmerksam zu machen, denen sie entgegen gehen. Um Geschäfte zu machen, brauchte man die Vertriebsstelle nicht. Da ist man bei Sliwinski unter allen Umständen besser aufgehoben.

Vor mir liegt der letzte Bericht der Vertriebsstelle, der die Abschlüsse für den Monat September den verehrlichen Mitgliedern kundgibt. Hiernach hat der Verlag Verträge mit 160 Städten abgeschlossen. Das klingt zunächst ganz gut. Der Eingeweihte weiß bei sehr vielen, was das eigentlich bedeutet. Es sind Städte darunter, die man nur durch Zufall in einem Ortschaftsverzeichnis findet. An diese 160 deutschen Städte ist nun 93 Male ‚Die Tango-Prinzessin' verkauft worden. Wenn man bedenkt, daß dieses Werk, deren Hauptmelodie bestimmt ist, die berliner Nationalhymne von ‚Puppchen' abzulösen, im September noch gar nicht aufgeführt war, so fürchtet man schon für den Oktober, der unter dem Zeichen eines Siegs der neuen Posse steht. Was soll noch geleistet werden, wenn man mit dem Hauptwerk schon so viel erledigt hat? Nach Kren und Schönfelds neuester Schöpfung rangiert mit 18 Abschlüssen ‚Das Farmermädchen'. Man muß dabei bedenken, daß die große Abschlußzeit für diese musikalische Posse schon vorüber ist. Die beiden Possen zusammen bringen es also auf 111 Abschlüsse, und 4 Abschlüsse holt sich noch der glückliche Komponist Gilbert mit seiner ‚Keuschen Susanne'. Von etwa 160 Verträgen entfallen also 115 auf drei Operetten. Es folgt dann ‚So'n Windhund' mit 13 Abschlüssen. ‚Wieselchen' ist mit 10 Abschlüssen vertreten. Rosegger hat es nur wegen seines siebzigsten Geburtstages auf 6 Verträge gebracht. Der Vollständigkeit halber erwähne ich den Rest. Sieben Abschlüsse: Der gute Ruf; vier Abschlüsse: Der ungetreue Eckehart; drei Abschlüsse: In der Fremdenlegion, Napoleon Bonaparte und seine Frauen; zwei Abschlüsse: Der Wille zum Leben, Das Glück im Winkel, Das eiserne Kreuz, Der Pfarrer von Kirchfeld, Der heilige Rat, Sonnenfinsternis; ein Abschluß: Meerleuchten, Schneider Wibbel, Polnische Wirtschaft, Flachsmann als Erzieher, Jugend, Johannes, Strom, Schachmatt, Glaube und Heimat, Mutter Landstraße, Herrenmensch, Grüne Ostern, Biedermeier, Der Dieb, Die Nordseekrabbe, Der Wert des Lebens, Marschall Vorwärts, Die Frau des Kommandeurs.

Es staunt der Fachmann, und der Laie wundert sich, wofür die drei Städte Ider, Kirn und Oberstein sich interessieren. Aber noch mehr staunt man darüber, was für Abschlüsse nicht zu verzeichnen sind.

Hellerau / von Ulrich Rauscher

Was die Hellerauer am meisten kennzeichnet, ist ihr Mangel an Konsequenz. Wenn mit dem Künstler der Begriff des Unerbittlichen, aus einem ehernen Gesetz Schaffenden unzertrennlich ist, so haben sie die Beweglichkeit, die unverantwortliche Lust, etwas zu beginnen, zu versuchen, die den Dilettanten kennzeichnet. Sie wollen den Tanz, die Kleidung, die Wohnung, das Theater reformieren: der Künstler muß nur eines. Sie haben Ideen, keinen Drang; Vorbildung, keine Berufung.

Violäne, die Tochter des Andreas Gradherz auf Marienberg, küßt mitleidsvoll den Baumeister Peter von Ulm, der vom Aussatz befallen ist. Da ergreift auch sie die unheilbare Krankheit. Ihr Vater, den die Unruhe des Alters auf die Pilgerschaft treibt, will sie vor seinem Abschied an Jacobäus vermählen; aber als sie diesem den silbernen Rauhreif auf ihrem Fleisch zeigt, stößt er sie als eine Unreine, als die Dirne Peters von Ulm von sich. Violäne zieht zu den Aussätzigen in die Niederungen der Ach, und Jacobäus heiratet ihre dunkle Schwester Mara. Jahre vergehen. In einer Weihnacht kommt Mara verzweifelt, ihr totes Kind in den Armen, zu der verstoßenen Schwester, daß ihr die Fromme, die Heilige das Kind wieder erwecke. Violäne schaudert vor der Vermessenheit, sie sei heilig und Gott nah; doch in dieser Demütigung geschieht das Wunder: ihr jungfräulicher Leib gebiert das Kind aufs neue. Aber Mara zittert vor der heiligen Schwester und tötet sie. Peter von Ulm, den Violänens Kuß vom Aussatz geheilt hat, trägt den verunstalteten Leib ins Vaterhaus zurück, und in dem menschlichen Heiligenschein der getöteten Jungfrau reichen sich die irregegangenen Menschen auf Marienberg die Hände, wie die zwei Frauen über dem Leichnam John Gabriel Borkmans.

Ich glaube nun nicht, daß diese ‚Verkündigung' sich zur Begründung eines neuen Bühnenstils besonders eignet. Im Gegenteil. Wenn man Paul Claudels Ausstattungs-Anweisungen durchsieht, die doch nicht nur für den Leser gedacht sein können, so erkennt man, wie farbig und vielgestaltig er seine Bühne gesehen hat. Durchaus detailliert, durchaus Illusionsbühne. Wenn er selbst dennoch die hellerauer Drei-Terassen-Szene wählte, so beweist das, daß er seine Dichtung für stark genug hielt, der äußern Illusion entbehren zu können — eine Kraft, die zum Beispiel Strindbergs ‚Totentanz' in noch viel größerm Maße besitzt, obwohl Reinhardts Ausstattung ihm nicht geschadet, wohl aber genützt hat, weil in ihr ein höheres Prinzip als das der Illusionsbühne oder der Bühne sich verwirklicht

hat, die nach Martin Bubers Wort, zugleich unbedingt einheitlich und unbedingt wandelbar sein soll: eine Illusion, an der jede Phase der Dichtung umformt und weiterbaut. Die Totentanz-Bühne war nicht wandelbar in dem plumpen Sinn, daß sie jetzt ein Zimmer, dann ein Feld, dann eine Höhle vorstellte, sondern in dem geistigen, daß das harmlos-bürgerliche Turmrund langsam mit Gespenstern sich füllte, zum ehernen Ring sich zusammenzog, ein Teufelsbannkreis wurde, während an den Wänden giftige Flecken gefräßig sich zeigten. Die neue Theaterkunst kommt nicht vom Inszenator, sondern vom Regisseur.

In Hellerau hat man auf Requisiten verzichtet. Das ist nichts Entscheidendes. Hier kommt kein Prinzip, sondern die Stärke der Dichtung in Frage. Man hat aber auch auf die strenge Scheidung zwischen Bühne und Zuschauerraum verzichtet, soweit sie in Licht und Dunkel sich begründet. Hier liegt der Denkfehler, an dem die Aufführung scheiterte. Im ‚Claudel-Programmbuch' spricht Alexander von Salzmann über dies Experiment. Er überträgt Erkenntnisse des Malers gedankenlos auf das ‚Bühnenbild'. Das diffuse Licht — das Tageslicht ohne Sonne —, das die Farbenwerte steigert und die Konturen sprechen läßt, ist das Prinzip seiner Saalbeleuchtung. Um den Fehlers dieses Gedankengangs ganz scharf herauszustellen, ein Schlagwort: in Hellerau stilisieren sie Szene und Personen und übergießen alles mit naturalistischem Licht. Daher die Tatsache, daß man die Menschen dort so oft als ganz zufällig empfindet, daß sie klein und nebensächlich wirken, daß man an die Stillosigkeit eines Freilichttheaters erinnert wird. Der Schauspieler, der das strenge Gebilde eines Dichters, das mit der Natur nicht das Geringste zu tun hat, streng durchgebildet darstellen soll, der in seinem Gestalten und Sprechen genau dieselbe Auswahl der Züge vornehmen soll, wie der Dichter in seinem Schaffen, darf in kein Licht gestellt werden, das auswahllos wie die Atmosphäre flutet. Das Licht muß seinen Stil haben, so gut wie die Geste, das künstliche Licht gehört dem künstlichen Sein der Bühne.

Ob Claudel überhaupt in solch puritanischer Weise aufgeführt werden kann? Das Programmbuch sagt: „Die ‚Verkündigung' muß nicht gespielt, sie muß zelebriert werden." Der Sinn des Zelebrierens liegt nicht nur in den feierlichen Gebärden, sondern auch im äußern Prunk. Die Wandlung ohne den goldenen oder silbernen Kelch ist unmöglich. Den Beweis haben die Hellerauer selbst erbracht. Die Küche im Saalhof ist die tiefste Ebene der Bühne mit einem rotleuchtenden Kamin;

die zweite Ebene der Schauplatz für das letzte Mahl des ausziehenden Vaters, für das Wunder, das Vorspiel; die dritte ist überflüssig, eine Art Galerie, die ein symbolisches Hereinschreiten in die Handlung von besonderer Betonung ermöglichen soll, wobei lediglich Ausstattungseffekte im Nicht-Ausgestatteten erzielt werden. Bei all den Vorgängen begnügten sich die Hellerauer mit einer Bank, einem Tisch, beim Wald mit einigen senkrecht gespannten Leinwandbahnen. Von all den szenischen Angaben Claudels erfüllten sie eigentlich nur eine Kostümvorschrift: Zu der lieblichen Liebesszene zwischen Violäne und Jacobäus erscheint Violäne in „einer Art Dalmatica aus Goldstoff". Hier klafft der Konflikt. Die Dalmatica ist ein ganz unwichtiger (aus dem Text leicht zu entfernender) Bestandteil der mystisch-leuchtenden Welt, die Claudel um sein Mysterium gespannt hat. Die Hellerauer haben alles weggelassen, alles ins Innere des Zuschauers gelegt, in allem der Gewalt der Dichtung vertraut: nur vor der Liebesszene empfanden sie die Notwendigkeit, die Gotteslehenschaft Violänens augenfällig zu betonen, glaubten sie der Dalmatica-geschmückten Gestalt nicht entbehren zu können, die jetzt wie eine bunt ausgeführte Stelle aus einer Bleistiftskizze herausleuchtet. Das ist keine Nebensächlichkeit, das ist ein Symbol. Es zeigt, daß die Hellerauer selbst der Suggestionskraft von Kisten, Treppen, Vorhängen ziemlich mißtrauten, denn nur ob der Erwähnung des Gewandes im Text dürfen sie es nicht festgehalten haben, sonst hätten sie irgendwie auch die heilige Nachbarschaft der Steinarche Marienberg, von der so oft die Rede ist, zeigen müssen. An vielen Stellen aber haben sie die Kraft des Wortes gehemmt; so im Vorspiel, wo Violäne den Baumeister Peter von Ulm vor Tag und auf Nimmerwiedersehen in die weite Welt entläßt. Sie öffnet ihm das Tor, ihm, dem „Baumeister der Tore", ein Tor, das nie mehr benutzt wird, das jeden Sinn von Abschied und Trennung in sich enthält — und in Hellerau ist es das geleckte, praktische Tor eines industriellen Betongebäudes. Und einmal wollen sie das Dichterwerk stärken und lassen hinter Violäne, der reinen Jungfrau, die ein Kind gebiert, einen rosarot anlaufenden, gothischen Lichtbogen erscheinen. Das ist schlimmer als Gedankenlosigkeit. Das ist geschmacklos.

Wo auf Ausstattung, auf die Illusionsbühne verzichtet wird, da fällt jede Aufgabe der Wirkung dem Schauspieler zu. Ich will Bassermann den Hamlet vor jedem Vorhang glauben. Aber Fräulein Eva Marteresteig die Violäne nicht einmal im Goldgewand. Claudel hat im Vorspiel, dem Schönsten fast der Dichtung, die Violäne unzweideutig gezeichnet. Sie ist schön,

frisch, stark. Fräulein Martersteig hat eine schwindsüchtige Hysterica aus ihr gemacht, schwächlich und gebrechlich. In der großen Szene zwischen Violäne und Jacobäus war dieser Zwiespalt schmerzlich. Violäne, nach einem aus reinem Mitleid gegebenen Kuß vom Aussatz befallen, ringt um des Jacobäus Liebe. Auf allen Schleichwegen des angstvollen Weibes will sie zu seinem Herzen dringen, um zu erfahren, ob diese Liebe der Mitteilung gewachsen ist: Ich bin aussätzig! Sie preist sich, sie rühmt jubelnd und in tiefster Angst ihre Seele und ihren Leib, sie fragt in jeder Verkleidung: Liebst Du mich? Liebst Du mich! All das fehlte bei Fräulein Martersteig, die in der frohen Bauerntochter nur das mystisch-fromme Kind des Wärters von Marienberg sah und in das billig Visionäre spielte. Alles in einem, zwitschernden Ton. Herr Lotz als Jacobäus war einfach zu jung. Ich kannte seine zwei Bewegungen schon aus der ‚Franciśca': ein Drängen mit vorgereckten Händen und ein innerlicher Kampf in zusammengeraffter Haltung. Seine Innigkeit ist noch nicht gelöst, noch konventionell. Ueber den Vater des Herrn Decarli, die Mutter des Fräulein Hohorst und den Peter von Ulm des Herrn Ebert, besonders über diesen, möchte ich nichts sagen. Aber Mary Dietrich! Manches, so der Kampf mit der Schwester um das Wunder, die Wiederbelebung des Kindes, war erschütternde Kunst. Aber die ganze Gestalt waren stete Ansätze und unsichere Fortführung. Hier ist eine Frau, die die Tragödin der neuen Zeit werden muß. Eine Stimme, die so schön und wohlgesetzt, so alles Ergreifenden voll ist, wie das Don-Juan-Menuett, ein Instinkt, der sie ohne oder gegen die Regie wenigstens auf Augenblicke das Tiefste geben läßt — es wird nur an Reinhardt liegen, aus ihr bei seiner Aufführung der ‚Verkündigung' eine Mara zu schaffen, die niemand vergessen wird.

Eines noch: wenn man Festspiele ankündigt, so darf es keine Schmieren-Volksszenen geben, wie in Hellerau.

Die Expedientin Müller / von Vinder

Es handelte sich in diesem Prozeß natürlich garnicht um die Frage, ob Hedwig Müller eine dämonische oder bloß eine hysterische, eine komplizierte oder eine durchsichtige, gesunde oder kranke Seele habe; es handelte sich überhaupt nicht um das Psychologische, und sowohl Herr Toby Cohn (pränumerando) als auch Herr Moll (Atropos, postnumerando) hätten sich ihre Mühe besser erspart. Denn man kann die

Angeklagte Müller, diese Alltagserscheinung mit ihren bis auf die Schießerei absolut alltäglichen Erlebnissen, nicht unpathetisch genug nehmen. Oder muß man in der Tat erst nach Dämmerzuständen und Mondsüchteleien schürfen, um zu erklären, daß ein Mädel in Berlin zwei Liebste hat, einen Akademiker und einen Hausknecht? Wobei sie von dem einen allerhand intellektuellen Anstoß, von dem andern Anregungen handgreiflicherer Art erhält? Alles, was in dieser Hinsicht vor sich ging, war so klar, wie nur immer Geschehnisse auf Erden sein können. Bleiben die Revolverschüsse; und hier gilt, daß natürlich nicht jeder, der ein Schießding kauft, ein Mörder ist, daß aber, wer mit Waffen umgeht, das Risiko dieser Hantierung tragen muß, selbst wenn er über Zweckbestimmung und Verwendung sich gründliche Gedanken nicht gemacht hat.

So kam es in diesem Prozeß denn auch nicht auf die Schuldfrage und schon ganz und garnicht auf die Höhe der Strafe an — kurz: war das Was in diesem Falle wirklich so nüchtern und irrelevant, wie möglich, und nur das Wie stellte Probleme: Die Art, die Sache anzufassen, der modus procedendi erforderte die Meisterhand. An dieser eigentlichen Aufgabe aber sind alle Beteiligten gescheitert: das Gericht, der Staatsanwalt, die Verteidiger und die Oeffentlichkeit.

Von der Intelligenz, von den Grenzen der Freiheit und von den zwei Seelen des Menschen hat der Schwurgerichtsvorsitzende bei der Urteilsbegründung nicht weniges verlauten lassen, und hat — nach den Zeitungen — in schlechtem Kolportagedeutsch eine psychologische Erklärung des Ablaufs der Ereignisse gegeben; hat sein Licht leuchten lassen und mit dem Urteil zugleich seine Verhandlungsleitung motiviert, die auf Tiefe gedeichselt war.

Und dabei jede wahre psychologische Einsicht bis auf den Grund vermissen ließ. Denn der Psycholog, an den Erscheinungen des Lebens geschult, hätte mit einem Blick gesehen, daß es nur eine einzige Art des Verhaltens gab der Angeklagten Müller gegenüber — nämlich die, alle Dinge, die nicht an der Oberfläche der Geschehnisse lagen, beiseite zu lassen, und diese Buchhandlungsexpedientin so zu nehmen, wie es ihr einzig und allein zukam: kühl (nicht interessiert), objektiv (nicht, um Himmelswillen nicht individuell) und schließlich als Richter (nicht als Mensch); so hart das klingt. Denn Mensch sein, heißt: verstehen und verzeihen; Richter sein: verstehen und richten).

Hätte das Gericht verfahren, wie zu verfahren war: so wäre keine Sensation entstanden um diese Strafsache. Und

jetzt hätte man nicht die schlechte Psychologie des Gerichts zu erörtern, sondern lediglich, wie schon bei andern Anlässen, jene Mängel, die weniger in den Menschen als in den Umständen begründet sind, und die namentlich in den Normen für unser Strafgerichtsverfahren verborgen liegen: das den Richter immer wieder und fortgesetzt zum Eingreifen und zur Parteinahme, zu Suggestiväußerungen und zu vorzeitigen Urteilen nötigt. Fragen wie: „Reimann war Ihnen doch eine Kette geworden?“ oder: „Er war doch in toller Liebe zu Ihnen entbrannt?“ sind, vom Richter gestellt, unzulässig.

Sind schlechte Fragen auch deshalb, weil ein Landgerichtsrat in Berlin wissen sollte, daß ein berliner Kind, und sei es selbst ein etwas überspannter Hausdiener, nicht so bald „in toller Liebe entbrennt“. Derlei Phrasen, auf ein Verhältnis zwischen Ladenmädchen und Hausdiener verwendet, nehmen sich übel aus bei ernsten Menschen.

*

Wie stolz sitzt der englische Richter schweigend auf seiner sella curulis und läßt den Streit der Parteien, die Antagonie des Staatsanwalts und des Verteidigers, an sich vorüberziehen. Er verkündet das Urteil nach dem Verdikt der Jury: das ist seines Amtes. Ueberläßt aber den Parteien und den Interessevertretern, der Sache einen Anstrich zu geben.

Bei uns stellt das Gericht selbst den Anstrich her; tut es im Verein mit den Parteien. Im Verein sogar mit der Oeffentlichkeit und mit der Presse.

*

Als man genug von all den geheimnisvollen und verborgenen Motiven dieser Straf-Tat ans Licht gebracht zu haben vermeinte, nahmen der Anwalt des Staates und die Anwälte der Angeklagten, alle insgesamt zu Verteidigungsreden, das Wort. Sie wetteiferten unter einander, sich modern und einsichtig zu zeigen, und der öffentliche Ankläger wurde zeitweise schlechtweg edelmütig. Denn nicht darauf kam es ihm an, die Tat zu subsumieren, sondern sie zu erklären. Und da er von der These ausging: Hedwig Müller sei ein über die Maßen intelligentes, ungewöhnlich einsichtiges und kluges Geschöpf, so kam er notwendig zu dem Problem: Wie konnte sie trotz ihrer Einsicht und ihrer Intelligenz „zur Tötung eines Menschen schreiten“?

Dieser Konflikt aber hat im Herzen der Expedientin Müller nie bestanden; denn die These des Staatsanwalts war falsch. Hedwigs Denkwürdigkeiten, die sie im Untersuchungsgefängnis niederschrieb, und die man in der Zeitung zu lesen bekam,

zeigen dem, der durch sie hindurch liest, daß hier sich ein hohles Seifenbläschen darin gefällt, in allerhand geborgten Farben zu schillern; in schwachen und verzerrten Spiegelungen der Außenwelt. Ohne jede eigene Art, ohne selbständige Willens- und Entschlußfähigkeit, hat sich Hedwig Müller von ihren kleinen Begegnissen tragen lassen; hat ihr Leben und ihre bescheidenen erotischen Abenteuerlein genommen, wie sie kamen, und ist sich selber im stillen sicherlich höchst interessant erschienen. Hat schließlich vielleicht im Kino oder aus schlechten Romanen ersehen, daß die Unzulänglichkeit der Umstände und des Daseins Wirrnisse sich manchmal mit einigen Revolverschüssen lösen lassen.

So kam sie vors Tribunal, das nicht nur für sie zur Szene ward; und dort hat man mit ihr, nicht gegen sie verhandelt. Die Zeitungen gaben ‚Stimmungsbilder', und vor den Türen des Gerichtssaals schlugen sich die Weiber, ohne Rücksicht selbst auf ihre Paradiesreiher, um den Zutritt zu dieser Sensation, die niemals eine hätte werden dürfen.

*

Das Publikum und die Presse waren entzückt, einen psychologischen Fall zu haben; und namentlich die Damen hocherfreut, so angenehm kitzliche Dinge nicht nur wieder einmal schön ausführlich behandelt zu sehen, sondern auch selber derlei aus diesem Anlaß des Breiteren erörtern zu dürfen, ohne allzusehr durchscheinen zu lassen, daß diese Dinge ihnen im Grunde nur jene kleinen Surrogatfreuden und Befriedigungen verschaffen, die neben den echten nun einmal ihr Leben ausmachen.

*

Als seinerzeit der Rechtsanwalt Hau, des Mordes an seiner Schwiegermutter angeklagt, vor dem badischen Schwurgericht stand, da erhob sich nach der Beratung der Obmann der Geschworenen, Herr Metzgermeister Häberlein aus Bruchsal, und verkündete auf Ehre und Gewissen als Wahrspruch, daß der Angeklagte des Mordes schuldig sei; und das Gericht sprach das Todesurteil.

Man hatte in diesem komplizierten und nicht zu klärenden Falle von der Psychologie gänzlich Abstand genommen und nichts von ihr wissen wollen. Das Ergebnis war der Eindruck eines Fehlspruchs. Und darum sollte auch hier nicht gegen die psychologische Methode überhaupt, sondern nur gegen die schlechte Psychologie und gegen die Psychologie am unrechten Ort die Stimme erhoben werden.

Antworten

A. G., Wien. Sie sind erstaunt, daß der Neue Weg, das Organ der Deutschen Bühnengenossenschaft, sich entschlossen hat, einen Dorfbarbier zu beschäftigen. Lieber Herr! Kalauer gehören in ein Vereinsblatt. Sie steigern Ihr Erstaunen aber bis zur edlen Entrüstung, daß sich in die neugezimmerte Humoristische Ecke als Erster Ludwig Barnay gestellt hat, um von dort aus unter der Maske des harmlosen Stammtischlers den Regisseur Gerhart Hauptmann mit den Erzeugnissen einer greisenhaften Witzlosigkeit zu bedenken. Sie finden es am schlimmsten, daß das im Organ der Genossenschaft geschieht, deren Vizepräsident der Sozietär des Deutschen Künstlertheaters Gustav Rickelt ist. Liebster! Sparen Sie Ihr Temperament für den Mortimer. Rickelt soll das Gegenseitigkeitsrecht auf Kündigung durchdrücken. Das ist ‚die' soziale Frage des Schauspielers. Für künstlerische Ueberzeugung ist er nicht gewählt. Mögen die Offiziösen getrost Hauptmanns neuen Weg schmähen und die ausgetretene alte Barnaystraße weiterziehen. Hauptmann braucht vielleicht einen Homer; aber der muß ja nicht in der Charlottenstraße sitzen.

A. D., Hamburg. Ein Jenaer schreibt für Sie: „Oscar Panizza wäre jetzt wohl ein Fünfziger. Er lebte lange in der münchner Bohème, auch in Kissingen, wurde dann irrsinnig und starb in einer (ich glaube: tiroler) Heilanstalt. Seine berühmteste, ewig verbotene Komödie heißt: ‚Das Liebeskonzil' und ist geschildert in Victor Goldschmidts Essaybuch ‚Seiende und Werdende.'" Eine Pragerin: „Herr Lehrer, ich weiß etwas. Das heißt: ich weiß nichts; aber ich habe etwas gelesen. Max Burckhard, in einem Artikel über die ‚Volkswirtschaft im modernen Drama', schreibt: ‚Der erfolgreichste unter den neuern Dramatikern ist wohl Oscar Panizza. Ein Jahr Gefängnis für ein einziges Stück, noch dazu, ohne daß es aufgeführt worden wäre — was will man mehr?'" Ein Deutscher in Paris: „Panizza schrieb das stellenweise geniale Drama ‚Das Liebeskonzil', das in symbolisch-mystischer Form den Einbruch der Syphilis in Europa behandelt. Er starb jung."

E. E., Schöneberg. Um so zu toben wie Sie, dürfte ich mich weniger freuen, wieder einmal Recht behalten zu haben. Wie hat man mich beschimpft, daß ich mir erlaubt habe, im Vorwort zum zweiten ‚Jahr der Bühne' zu schreiben: „Die Proletarierbühnen werden von noch unsicherer schwankendem Urteil geleitet als die Bürgerbühnen." Jetzt bestätigt mich die Zeit, nämlich der Beschluß der Volksbühnen, die Leitung ihres neuen großen Theaters am Bülowplatz — wem anzuvertrauen? Herrn Emil Lessing. Den hätte freilich keine Bürgerbühne mehr engagiert. Was er bei Brahm gesündigt, erfährt man vollständig erst jetzt, wo die Regisseure Hauptmann und Rudolf Rittner in vier Wochen die hellsten Funken aus Schauspielern geschlagen haben, die unter seinen Händen zehn Jahre lang Holzklötze geblieben waren. Der Mann hat keine Phantasie, kein Blut, keine Nerven und geht auf Sechzig. Als er nach Brahms Tode ein kinderleichtes Stück wie Thaddaeus Rittners ‚Sommer' selbständig zu inszenieren hatte, zeigte sich, daß er nicht einmal Geschmack hat. Auf Grund dieses Befähigungsnachweises wird er einem Theater vorgesetzt, das wie kein andres sichergestellt

ist, also wirklich nach dem oft und manches Mal zu laut betonten Prinzip dem Volk die Kunst vermitteln könnte. Aber auch durch einen Unteroffizier, der zur Kunst eine Beziehung hat wie ich zum Tango? Dies Volkstheater hat verkündet, daß ihm von der Antike bis zur Gegenwart nichts fremd sein werde. Nun denke man sich Kleist und Shakespeare, wie sie Emil Lessing sieht! Es ist so trostlos, daß man fragt, wie es möglich war. In den Zeitungen stand, daß von den dreizehn Mitgliedern des entscheidenden Ausschusses zunächst nur ein einziges, das dreizehnte, ein todeswürdiger Unglücksmensch, für Herrn Lessing gestimmt habe; zuletzt aber seien elf für ihn gewesen. Durch welcher Künste Macht verführt? Was hat Männer von Einsicht, Ansehen und Verantwortungsgefühl, wie Gustav Landauer, Karl Strecker, Julius Bab, bewegen können, sich schließlich doch einen Mann aufdrängen zu lassen, gegen den sich ihr gesunder Instinkt im Bund mit ihrer Kenntnis der Aera Brahm zuerst mit aller wünschenswerten Nachdrücklichkeit gewehrt hatte? Man ist sonst nicht begierig, hinter die Kulissen zu blicken; aber das erführe man wahrhaftig gern.

Zarathustra und Appelschnut / von Theobald Tiger

„Otto Ernst wird im Choralionsaal zu Berlin drei Vorträge unter dem Gesamttitel: ‚Nietzsche, der falsche Prophet' halten." Zeitungsnotiz

Nicht immer sind die Philosophen wohlgelitten.
Es gärt schon lang bei Otto Ernest Schmidten.

Die Volksschullehrerkneifergläser beben:
Dem toten Nietschke wern wer bei mal jeben!

Und selbst der Bart bleibt nicht ganz unbeteiligt —
man streicht ihn sich, wenn einem was entheiligt.

Bei Nietzsche sind die Werke seine Kinder —
bei Schmidten sind sie's umgekehrt nicht minder.

Lenore, Wolf und Inge, Senta, Gerda
vermeiden Nietzsche, diesen Seelenmerder.

Und überhaupt: das Leben ist so sonnig
und voll Familienliebe und voll Honnich.

Ach Tiger, laß den Dichtervater laufen!
Frißt du ihn auf, dann mußt du Cognac saufen.

Der eine peitscht die Schwäche als ein Laster,
der andre duftet mehr nach altem Knaster.

Was nütze es, wenn der Mensch nach Höherm strebt:
Das Große stirbt —
und sowas lebt . . . .

Rundschau

Schöne Frauen

Der charmante François liebt seine nette junge Frau, aber er versäumt keine Gelegenheit, sie zu betrügen. Er ist ein Professional-Erotiker, ein fanatisch Ungetreuer. Er hat ein gutes, aber labiles Herz, einen unstillbaren Hunger nach verliebten Abenteuern und eine in allen feinern Gangarten geschulte Suada. Er ist ein liebenswürdiger, oberflächlicher Bösewicht, dem, um dieser Oberflächlichkeit willen, immer und allenthalben verziehen wird. Ein paar drollig ineinander geflochtene, verwegene Episoden aus dem Leben dieses begehrlichen und begehrten Mannes geben Herrn Etienne Rey das hübsche Muster für drei feinnähtige, nicht mit der Maschine, sondern mit der Hand gearbeitete Lustspiel-Akte. Wie François hemmungslos ist, wie er von der eigenen Frau ertappt wird, wie sie sich rächen will, es aber — zweitens infolge hartnäckiger Tugend, erstens infolge Untüchtigkeit des erwählten Partners — beim Vorsatz bewenden läßt, wie dann der Uebeltäter, possierlich zerknirscht, im Kampf gegen seine polygamischen Neigungen für diesmal Sieger bleibt: das gibt den bis zur Hagerkeit schlanken, nicht ungraziösen Körper des Lustspiels. Weit üppiger ist sein Geist, reichlich sentenziös unterspickt, und von jener zarten rosigen Färbung, die das Spanferkel so vorteilhaft vom Schwein unterscheidet. In diesem Spiel geht, wie es sich für eine richtige heitere Komödie ziemt, die Sonne nie unter, und auch die Tränen, die geweint werden, dienen nur zur muntern farbigen Zerstreuung ihres Lichts. Derlei Komödien — lebensnah genug, um der Vernunft, und lebensfern genug, um den Nerven der Zuhörer nicht wehe zu tun — werden im wiener Deutschen Volkstheater leicht und fließend erledigt. Sehr spaßig ist Herr Lackner als gesundes, wenig differenziertes Stück Männlichkeit, das durch die Liebe zum Sport vor dem gefährlichen Sport der Liebe bewahrt wird; er hat da sehr gelungene Töne bescheidener Brutalität und naiver Hilflosigkeit eines Starken. Daß dieser Muskelmensch am Ende von dem sportfeindlichen Nur-Liebhaber sieghaft durchgeprügelt wird, ist bei einer Komödie selbstverständlich, die auf ironische Haltung Wert legt. Auch Herr Kramer tut das; und so vergißt er bei allem geschwätzigen Flunkern mit Esprit niemals durchschimmern zu lassen, er wisse sehr wohl, daß er nur flunkere. Alles ist naturgemäß entzückt; die Einen wegen des Esprits, die Anderen wegen des liebenswürdigen Verrats am Esprit.

Alfred Polgar

Meilensteine und Wundermädchen

Es wird an drei Generationen demonstriert, daß die Väter sich in blindem Konservatismus dem Glück der Kinder widersetzen, und daß die großen Kinder von heute in fünfundzwanzig Jahren ihre heiratsfähige Nachkommenschaft genau so tyrannisieren werden, wie es Vater und Großvater taten. Eine sanft opponierende, englisch korrekte und doch auch deutsch süßliche Angelegenheit — diese ‚Meilensteine' von Arnold Benett und Edward Knoblauch. Weniger lustig als eine sentimentale Mahnung. Die Botschaft von der ewigen Wiederkehr ist zurzeit in England sehr modern. Das Stück ist mit Sauberkeit gearbeitet, hat einen kreuzbraven Dialog, dem es auch nicht an zulässigem Witz fehlt, ein paar Gedanken und vor allem ein beträchtliches Pathos. Ein lindes Stück der sanften Anteilnahme, eine comédie larmoyante. Im hamburger Thaliatheater suchte die Inszenierung des Herrn Jeßner einen Ausgleich zwischen dem lustspielmäßigen und dem pathetischen Element. Einzelnes wirkte zu deutlich, unterstrichen. (Im londoner Royalty-Theatre macht man das anders.) Den ersten Akt nahm die Regie stilwidrig modern und vermochte im dritten nicht, die geistige Gemeinbestrebung dieser englischen und rührseligen Wirklichkeit zu finden. Weitaus besser gelang dem Spielleiter und den Schauspielern der zweite Akt. Als John Rhead mittleren Alters gefiel Bozenhard, während er den jungen John Rhead zu alt und den alten egozentrisch-pointiert spielte. Alles in allem darf das Publikum keinen Augenblick vergessen, daß Herr Bozenhard auf der Bühne steht. (Was mich im dritten Akt erheblich störte.) Centa Bré hingegen war als altes Mütterchen famos, in den ersten Stadien aber bei weitem nicht englisch genug. Farecht spielte im ersten Akt den Samuel Sibley mit Akkuratesse. Roberts ist ein stilgewandter Lord Monkhurst.

*

Das berliner Wundermädchen von 1848, das am Tage durch Gebete Kranke heilt und nachts, eine Jungfrau unter den Putanen, im Kolosseum tanzt, erschien auf der Bühne des altonaer Stadttheaters. Wie immer, hält es Hanns Heinz Ewers mit romantischen und romanhaften Spannungsmomenten und versucht sich weniger glücklich in seelenanatomischen Studien. Von der serapiontischen Kunst ist in diesem Bühnenwerk nicht mehr viel geblieben. Dem aparten Motiv kommt Ewers, der einen guten Stoff wittert (und läge dieser hinter sieben Türen), mit untrüglichem Instinkt für die Neigung des Tages zum Genuß kinematographischer Geschichtsklitterungen bei. Nichts bleibt zurück als eine Ahnung dichterischer Möglichkeiten, als eine mysteriös drapierte Zeitungsnotiz in vier Akten, von denen der erste und der dritte am besten gemacht sind. Vielleicht spricht der von Marc Henry mit parfümierter Bravour gemimte Tanzmeister die heutige Welt-

anschauung des klugen Rechners Ewers aus. Genie und Leidenschaft verklingen; nur noch ein paar milde Tanzmusiken, dann ist wieder Korrektheit im Lande. Einst suchten wir die Philistrosität ins Dämonische zu transponieren; ‚Verbürgerlichung' heißt heute die Parole. Nicht Lyrik, sondern Kino. Ella Kobold spielte das Sphinxlein mit der berliner Rangenschnute: natürliches Temperament und recht oberflächliches Spiel ergaben eine anekdotenhaft vorüberstreifende Leistung. Walther Bruegmann hatte das Stück inszeniert: restlos gestaltete er den revolutionären Massentumult im Ballhaus; am wenigsten gelang seiner unbefangenen Bewußtheit die Szene der gespenstischen Spittelweiber.

Arthur Sakheim

Marie Walewska

Johan Bojer, erinnert man sich, hat beträchtliche Romane geschrieben und wird gern als Nachfolger Björnsons präsentiert. Marie Walewska, denkt man weiter: jener Engel von Polen, der den Feind des Vaterlandes liebte und ihm am treusten war von allen seinen Frauen. Was aber führt uns nun Bojer vor (nach der stark zusammengestrichenen Uraufführung im leipziger Schauspielhaus)? Nicht psychologische Zerlegnisse, nicht eine zweite, mildere Judith, nicht einmal einen Reißer wie ‚Revolutionshochzeit'. Sondern einen harmlosen, langweiligen historischen Schmarrn, getreu dialogisiert nach Massons ‚Napoleon und die Frauen'. Nur pensionsmäßiger, dünnblütiger ist Walewska geworden. Sie läßt sich lange quälen, bis sie sich anschickt, als Retterin Polens zum verliebten Empereur zu gehen. Und sie geht nur, um ihm den Standpunkt klar zu machen, besorgt dies — und ist dennoch glücklich, von Napoleon verführt zu werden. Der Kaiser aber demütigt Polen, heiratet nach dieser Interims-Polonäse Oesterreich — und wieder ist die Brave glücklich, ihm einen Sohn gebären zu dürfen. Weiter geschieht nichts; keine Menschlichkeiten offenbaren sich, keine Hintergründe dämmern auf, nicht einmal eine These wird statuiert (etwa: „Liebe ist stärker als Politik" oder: „Ha! die Weltherrschaft" spricht Napoleon — und zertritt ein liebendes Herz). Und die Darstellung, weil sie versuchte, mehr zu geben als ein simples Kostümstück, ließ die Belanglosigkeit dieser schwächlichen Szenen noch deutlicher werden.

Kurt Pinthus

Aus Düsseldorf

Schwarzer Peter' von Hjalmar Bergström und Anker Larsen. Das Leben spielt Karten. Herzdame, Herzbuben, Karodame, Karobuben und Kreuzbuben hält es diesmal in der Hand. Da mischt es, und siehe: der Kreuzbube verschiebt sich, die schöne, wohlgeordnete Zusammenstellung ist hin, sehnsuchtsvoll schaut der Karobube zur Herzdame hin, und nebenan seufzt der Kreuzbube nach Anschluß. Mein Gott, wie soll das enden! Da kommen von rechts und links die Hände der Herren

Autoren, die schon die ganze Zeit andächtig viel geliebitzt haben, greifen dem Leben über die Schulter, legen jeden Buben wieder hübsch zu seiner Couleurdame und stoßen den Störenfried hinaus, den schwarzen Peter. Und da liegt er nun und schreit nicht mehr.

Früher war es der Onkel aus der Provinz, der da segnend verband, was bis über die Theaterpause hinaus vergebens geseufzt und geliebt. Jetzt hat der Onkel studiert, ist Nervenarzt geworden, fällt durch Raisonnements noch mehr auf die Nerven, hat noble Allüren, will selber lieben und verführen und bleibt dafür als schwarzer Peter übrig. Onkelchen, Onkelchen kehre zurück zu deinem alten Schwank, es ist alles verziehen.

Im übrigen denke man bei diesem Stück an Korfiz Holms ‚Hundstage'. Stelle sich das alles noch ein bißchen blonder, ein bißchen frischer und rotwangiger vor und erhoffe einen amüsanten Gedankenvertreib.

Das düsseldorfer Schauspielhaus fügte dieser deliziös eingekleideten Uraufführung eine zweite hinzu: Pineros ‚Theaterbesucher'. Hier ist zu sehen, welche Verwirrungen die Ankündigung eines Freibillets im Busen der Minna, im Herzen der frommen Helene, im Hirnkasten des Jean stiftet. Jünglings-, Krieger-, Arbeiter-, Jungfrauen-, Cigarrenabschnittsammel- und ähnlichen Vereinen, die alljährlich zum Stiftungsfest sich am Theater vergreifen, sei es empfohlen. Allen übrigen, bitte, nur zum Karneval.

Heinz Stolz

Wintergarten

Da blühen diesmal ein paar seltene Pflanzen. Erstens: Aldrich. Sie wissen nicht..? Pfui. Universalkünstler, sagt er. Und sieht aus wie Egon Friedell und macht mit einer entzückenden Liebenswürdigkeit Verwandlungstrics vor unsern erstaunten Augen und angenehme kleine Scherze. Er will speisen, aber der Schinken auf dem Tisch bellt, der Hummer richtet sich auf und schlägt patschend in die Händlein, die Flasche gießt sich ins Glas, und der Weltgeist trinkt aus. Er zieht an, zieht aus — und alles so reizend und freundlich, daß man ihm immer zusehen mag. Einmal begräbt er sein Taschentuch, weil es keine Ruh geben will bei Tag und Nacht, in einem Sandhaufen, und pietätvoll, wie er sich hat, setzt er ihm einen Leichenstein, einen Tellerscherben und pflanzt ein Blümelein aufs Grab. Und der Strahl aus seiner Begießkanne macht Bäume und Menschen wachsen. Ach ja.

Und Vasco versteht es, aus der Baßtrompete die Seele herauszuspielen und dudelt auf vielerlei Flöten in sich versunkene Lieder im Laub. Und Wegener haben sie ins Niggerische übersetzt, und sein langer Doppelgänger tanzt und singt und ist aus tiefstem Herzen gemein: seine Lingnerzähne blitzen, die platte Nase glänzt, „phalleri, phallera!" Und plötzlich spielt traditionswidrig mitten im Programm der Kinematograph: Max Linder; der sieht sich nervös um,

weil ihn soviel Leute angucken, und hat so eine witzige Beziehung zwischen seinem toten Spiegelbild und den lebendigen Zuschauern hergestellt.

Der Rest des Gartens, bis auf Herrn Adler und Edward La Vine, ist Unkraut. Jäte das endlich aus, Direktor!

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Guiseppe Adami: Dein Herz und eine Hütte, Lstspl. Comoedia.

Milan Begovic: Die letzte Tanzstunde des Bischofs von Orleans, Impromptu. Vor der Reifeprüfung, Ein Akt. Comoedia.

E. A. Butti: Die unsichtbare Sonne, Vieraktige Komödie, deutsch von Otto Eisenschitz. Comoedia.

F. Th. Czokor: Feuer, Einaktiges Nachtstück. Comoedia.

Walter von Molo: Im Ziergarten, Ein Akt. Comoedia.

Rudolf Strauß: Die Märtyrerin, Dreiaktiges Schspl. Thespis.

Annahmen

Michael Gruſemann: Anani Jakowlew, Dreiaktiges Drama, frei nach A. Piſſemski. Bonn, Stadtth. Erich Reiß.

Walter Harlan: Das nürnbergiſch Ei, Vieraktige Tragödie. Bonn, Stadtth. VDB.

Romain Rolland: Die Wölfe, deutſch von Wilhelm Herzog. München, Kammerſpiele; Wien, Volksbühne. Drei-Masken.

Uraufführungen

1) von deutſchen Werken

4. 10. Rudolf Bernauer und Rudolph Schanzer: Wie einſt im Mai, Große Poſſe mit Geſang und Tanz in vier Bildern, Muſik von Kollo und Bredſchneider. Berlin, Berliner Th.

Jean Kren und Curt Kraatz: Die Tangoprinzeſſin, Dreiaktige Poſſe mit Geſang und Tanz, Muſik von Jean Gilbert. Berlin, Thaliatheater.

8. 10. Adolf Steinmann und H. Popert: Helmut Harringa, Eine Geſchichte aus unſrer Zeit. Bremen, Schillerth.

9. 10. Max Bernſtein: Der gute Vogel, Lſtſpl. Hamburg, Deutſches Schſplhs.

Herbert Eulenberg: Zeitwende, Vieraktiges Schſpl. Bremen, Schſplhs.

Karl Fiſcher: 'n Mädchen angekommen, Dreiaktiges Vaudeville, Muſik von Guſtav Mayer. Hamburg, Neues Th.

11. 10. Franz von Schönthan und Rudolf Presber: Die Puppenklinik, Dreiaktiges Lſtſpl. Berlin, Lſtſplhs.

2) von überſetzten Werken

Hjalmar Bergſtröm und Anker Larſen: Schwarzer Peter, Dreiaktiges Lſtſpl. Düſſeldorf, Schſplhs.

Johan Bojer: Marie Walewska, Dreiaktiges Schſpl. Leipzig, Schſplhs.

Paul Claudel: Verkündigung, Ein geiſtliches Stück, deutſch von Jakob Hegner. Hellerau.

John Galsworthy: Justiz, Vieraktiges Drama. Wien, Volksbühne.

Hjalmar Meidell: Anna Boleyn, Dreiaktiges Historisches Drama. Altenburg, Hofth.

Arthur Pinero: Theaterbesucher, Ein Akt. Düsseldorf, Schsplhs.

Jubiläen

Das Paar nach der Mode: 25, Berlin, Komödienhs.

Der lachende Ehemann: 100, Berlin, Montis Operettenth.

Die Reise um die Erde in vierzig Tagen: 25, Berlin, Metropolth.

Lohengrin: 500, Hamburg, Stadtth.

600, Berlin, Opernhs.

Peer Gynt: 25, Berlin, Lessingth.

Neue Bücher

Julius Bab: Nebenrollen, Ein dramaturgischer Mikrokosmos. Berlin, Oesterheld & Co. 251 S. M. 3.—.

Das Kinobuch. Leipzig, Kurt Wolff. 162 S.

Die Auswahl aus Bernard Shaws Schriften. Berlin, S. Fischer. M. 3.—.

H. Krukenberg: Der Gesichtsausdruck des Menschen. Stuttgart, Ferdinand Henke. 264 S. M. 6.—.

Dramen

Walter Harlan: Das nürnbergisch Ei, Vieraktige Tragödie. Berlin, Egon Fleischel & Co. 137 S.

Zeitungen und Zeitschriften

M. Alfieri: Verdi. Zeit im Bild XI 41.

Hans Brandenburg: Der moderne Tanz. Bühne und Welt XVI 1.

Ernst von Dombrowski: Theaterkritik. Wage XVI 40.

A. Halbert: Die Hinrichtung des Wortes. Aehre II 1

Edgar Istel: Verdi und Wagner. B. Z. a. M. 235.

Max Marschalk: Verdi. Voss. Ztg. 514.

Walter von Molo: Wege zum Drama. Bühne und Welt XVI 1.

Leopold Schmidt: Verdi. B. T. 514.

Wilhelm von Scholz: Das Schaffen des dramatischen Dichters. Voss. Ztg. 512, 513.

Leopold Schwarzschild: Der Weg des Felix Hollaender. März VII 39.

Hans Sonderburg: Verdi. Reclams Universum XXX 2.

Ernst Leopold Stahl: Ein englisches Nationaltheater im neunzehnten Jahrhundert. Grenzboten LXXII 40.

Carl Weichardt: Der Intendant (Hollaender). B. T. 483.

Adolf Winds: Der Regisseur als Lehrer. Szene III 3.

Personalia

Der Direktor des nürnberger Stadttheaters, Hofrat Richard Balder, ist wegen geistiger Erkrankung in die Nervenheilanstalt von Bayreuth gebracht worden.

Engagements

Berlin (Lessingth.): E. Kloepfer vom bonner Stadtth.

Braunschweig (Hofth.): Otfried Hagen (Heldentenor) vom frankfurter Opernhaus ab 1914.

Leipzig (Stadtth.): Hans Spies (Bariton) vom braunschweiger Hoftheater ab 1915.

Wien (Opernth.): Adolf Permann (Bariton) ab 1915.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Herbert Eulenberg: Belinde, Ein Liebesstück in fünf Akten. Kleines Theater.

1. Ein Liebesstück, das von der Wärme der Empfindungen zeugen

sollte, zeugt von der eisigen Routine seines Dichters. Und es ist nur erschwerend, daß auch diese Routine dilettantisch ist.

2. Eulenberg ist auch hier nicht so sehr ein Gestalter, der Menschen warmen Blutes schafft, aber wahrhaft ein Dichter, der die Wirklichkeit deutet.

3. Die äußere Handlung tritt der innern auf die Füße.

4. Eulenberg hat seinem Stoff etliche packende Szenen und einige rein theatralische Momente abgerungen, die augen- und sinnfällig wirken; weit drastischer indessen wirken leider die Schwächen.

5. Eine wunderfeine und tiefe Dichtung.

*

II. Franz von Schönthan und Rudolf Presber: Die Puppenklinik, Lustspiel in drei Akten. Lustspielhaus.

1. Wer Richard Alexander in einer wirklich dankbaren Rolle sehen will, wird den Abend nicht zu den verlorenen zu zählen haben.

2. Ein schwächlicher Schwank.

3. Saubere Mittel, doch von speckigem Altersglanz; konsequent entwickelte Figuren, die gleichwohl Schablone sind.

4. Das Lustspiel und sein Held sind deutsch bis auf die Knochen, deutsch wie die Werke der seligen Ahnherren sittsamer deutscher Komödien.

5. Ich fühlte mich beim ‚Husarenfieber' glücklicher. Wenn schon, denn schon!

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Salem Aleikum
Salem Gold
Goldmundstück
Cigaretten
Etwas für Sie!
Preis № 3½ 4 5 6 8 10
3½ 4 5 6 8 10 Pfg. d. Stck.
Oriental. Tabak-u Cigaretten-Fabrik Yenidze, Dresden
Inh: Hugo Zietz, Hoflieferant S. M. d. Königs v. Sachsen.
Trustfrei!

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 23. Oktober 1913 Nummer 43

Kongreß für Aesthetik / von Julius Bab

Vom Kongreß für Aesthetik, der (eine Schöpfung des berliner Professors Max Dessoir und seiner Vereinigung für aesthetische Forschung) neulich zum ersten Mal in den Räumen der Universität Berlin tagte, wäre mancherlei zu sagen. Zum Beispiel: daß solch Kongreß niemals — auch nicht in dem bescheidenen Sinn, wie ein Konvent der Mediziner oder der Historiker das vermag — zur Vermittlung und Vermehrung positiven Wissens dienen wird; zu tief wurzelt die Materie dieser Verhandlungen im Lebenskern, dunklen Willensmächten unterworfen und kaum in ihren roheſten unwesentlichſten Elementen objektiver Forschung zugänglich. Dazu aber wäre ferner zu sagen, daß der Kongreß damit noch nicht Sinn- und Daseinsberechtigung verliert, daß er vielmehr gerade im Zusammenprall verschieden gerichteter Willen zur Kunst eine sehr edle, anregende, heute viel zu sehr vernachlässigte Form geistiger Geselligkeit bedeuten könnte. Daß unter diesem Gesichtspunkt freilich manches in seiner Zusammensetzung und seiner Organisation anders zu wünschen wäre. Und daß er schließlich bei jeder Art von Handhabung doch erst dann wirklich ertragreich sein wird, wenn das lebendige Gefühl der Praktiker und die systematische Leidenschaft der Theoretiker sich in einem wirklich philosophischen Kopf so großzügig begegnen, wie es diesmal beinahe nur bei Jonas Cohn, dem freiburger Professor der Fall war, der über die Autonomie der Kunst und die kulturelle Lage der Gegenwart Dinge sagte, die im gleichen Grade erlebt und durchdacht und deshalb wahrhaft bewegend waren.

Bei den Verhandlungen, welche die dritte, die literarische Abteilung des Kongresses an zwei Nachmittagen den dramaturgischen Fragen widmete, machte den Anfang Gustav von Allesch mit einem Vortrag über die Natur des Dramas. Er nannte als Wesen des Dramas eine „Configuration von Sachverhalten“ und wälzte diesen bis zur Selbstverständlichkeit richtigen Begriff mit großer dialektischer Präzision hin und her.

Seiner höchst gescheiten Systematisierung philologischer Phänomene fehlte für mein Gefühl der Anhauch lebendiger, von der Praxis genährter Leidenschaft. So war in seinen allgemeinen Richtigkeiten nichts speziell Fruchtbares, und die Opposition, die in der Debatte Männer der Praxis gegen ihn richteten, war in den Gründen vielleicht nicht haltbar (denn Alleschs Ausführungen hatten in sich schon ihren guten Sinn, und sie waren nicht schwieriger, als es das Niveau eines solchen Kongresses erlaubt); aber im Motiv war sie doch berechtigt, diese Opposition. Wenn der Bürgermeister Reicke ausrief: Ueberhaupt erst durch die Arbeit des Schauspielers würde der dramatische Komplex verwirklicht, so war das kein methodisch richtiger Einwand gegen den Versuch, die Gesamtwirkung dieses Komplexes psychologisch zu systematisieren — aber er brachte schon das Gefühl richtig zum Ausdruck, daß die ganze Darlegung des Herrn von Allesch mehr bei der Schreibtischlampe als vor der Bühnenrampe entzündet zu sein schien.

Von dieses Gedankens Bläße hob sich wohltätig der im kräftigen Zuge und zuweilen mit künstlerischem Schwung geführte Vortrag des Praktikers ab: Wilhelm von Scholz sprach über ‚Das Schaffen des dramatischen Dichters', und von seinen Ausführungen, glaube ich, muß zur Erkenntnis dramatischen Wesens vor allen Dingen zweierlei hervorgehoben werden. Als Keimpunkt eines Dramas bezeichnete Scholz den Moment, wo dem Dichter „ein Charakter und ein Schicksal", ein Mensch und ein Geschehnis gleichzeitig, durch einander und untrennbar, symbolische Bedeutung gewinnt. Die viel zu viel zitierte Aeußerung Otto Ludwigs: daß er im Beginn jedes Dramas eine bestimmte Gestalt in malerisch fertiger Haltung stehen gesehen habe, belegt also nur, daß dieser große Epiker und leidenschaftliche dramaturgische Denker eben kein Dramatiker war. Und ebenso weist es die ganz modernen Sensualisten, die Lobredner der Pantomime und des Films, aus dem Bereich des Dramas. Nur wem eine Menschenseele durch Handlungen, eine Handlung als Synthese von Menschenleben erleuchtet wird, nur der ist ein Dramatiker. Zum zweiten war wichtig, daß Wilhelm von Scholz für die Entwicklung des einmal empfangenen dramatischen Keims die Gleichzeitigkeit im Werden aller Teile betonte. Nichts unterscheidet den wirklichen Dramatiker vom Theaterstückverfertiger besser als die Tatsache: daß er niemals auf Aktschlüsse und Endeffekte hin baut, sondern daß sich ihm Anfang und Ende, zweiter und vierter Akt mit gleicher Notwendigkeit aus einander ergeben; daß jeder Teil des Werkes jeden andern vollkommen bedingt; daß eben auch das dramatische Kunstwerk nur ganz

scheinbar, ganz äußerlich in der Zeit verläuft und als letztes Ziel eine so zeitlos einige Seelenwirkung hat, wie das lyrische Gedicht — wie jedes Kunstwerk.

Als Dritter kam in den dramaturgischen Verhandlungen der dresdner Professor Walzel zu Wort, dessen Thema ‚Das Problem des Tragischen' hieß, der aber eigentlich nur über den dramatischen Stil sprach. Um den Unterschied zwischen einem mehr lyrischen und mehr mimisch aktiven Stil herauszubringen, zitierte Walzel viele alte und neue Dramaturgen. Einer der meist zitierten neuen Dramaturgen, nämlich ich, war zugegen und bemerkte in der Diskussion: Wenn ich den Herrn Professor richtig verstanden habe, so hat er mich nicht richtig verstanden; denn ich habe das Zusammentreffen des direkt poetischen, lyrischen Elements in der dramatischen Sprache mit dem aktiv praktischen, dem willensgelenkten Sprechen im Munde der Person niemals als Ausgangspunkt für zwei verschiedene dramatische Stile bezeichnet, sondern gerade als das Scheinproblem, durch dessen einheitliche Lösung der Stil des Dramas erklärt werden müßte. Des Dramatikers dichterisches Erlebnis sei nämlich der in Willensbewegung sprechende Mensch, und die rhythmische Verdichtung seines sprachlichen Wesens sei schon dramatischer Stil. Von dieser Ecke ging die Diskussion dann noch ein gutes Stück ins dramaturgische Land hinein. Der Unterschied zwischen dem Vortragenden und dem Diskussionsredner wurde deutlich als der Unterschied zwischen einem wesentlich historischen Sinn, der Nuancenunterschiede klarstellen will, und einem wesentlich kunstphilosophischen, dem es auf das gemeinsame Prinzip hinter den Nuancen ankommt.

Das war der etwas bunt gescheckte erste dramaturgische Nachmittag. Am nächsten Tage gab es spezifisch theatralische Erörterungen, die einen reinern Stil erhielten durch die wundervolle Rede Friedrich Kayßlers über ‚Das Schaffen des Schauspielers'. Diese Rede gehörte zu den vortrefflichsten des Kongresses — nicht etwa als eine schauspielerische Leistung. Es zeugt für die Kultur dieses Mannes, daß er die Mittel geistiger Ueberlegung mit den Mitteln gefühlsmäßiger Ueberwältigung niemals illegitim vermischt. In freier Sicherheit, aber durchaus einem Manuscripte folgend, nur selten vom innern Anteil zu leidenschaftlichen Betonungen fortgerissen, trug Kayßler seine Sache vor. Nichts außer der vollkommenen Beherrschung des Stimmaterials erinnerte an den Schauspieler, manches aber, wie die große Zahl der eigen und fein gewählter Bilder, an den Dichter Kayßler. Und in dieser eben so tief erlebten wie klar geordneten Sprache gewann das altbekannte Credo jedes

modernen Schauspielers von geistiger Kultur neue und packende Gewalt. Besonders, was über das praktische Verhängnis der Kunst gesagt wurde, über den unwürdigen „Zopf des Vorgesetztentums" und die noch unwürdigere Manie des Publikums, den Schauspieler wie ein privates Unterhaltungsmittel zu umlauern: das wird, von solchem Mund an solcher Stelle verkündet, vielleicht doch irgend eine Wirkung haben.

Was Kayßler als inneres Ziel seiner Kunst postulierte: eine Ueberwindung malerischer Einflüsse und naturalistischer Ambitionen zu Gunsten einer geistigen Schauspielkunst, die eine monumentale Seelensprache redet — das dämmerte auch im Hintergrund des folgenden Vortrags und seiner Diskussionen. Max Martersteig sprach in seiner etwas altväterischen, pastoralen und übergründlichen Weise über Stil- und Illusionsbühne. Der langen Rede kurzer und durchaus richtiger Sinn war, daß die Lösung des Bühnenproblems nicht einheitlich, sondern dem Stil jedes Dramatikers konform sein müsse, und daß überall dort, wo man eine vom Dichter geforderte Illusion nicht mit den naiven und ewig unzureichenden Mitteln des Naturalismus, sondern nach den dramatisch modifizierten Gesetzen bildnerischen Stils szenisch anstrebe, der viel beredete Unterschied zwischen Stil- und Illusionsbühne ganz gegenstandslos werde. Daß die Debatte immerhin zu der Anerkennung führte: in der gegenwärtigen Situation muß zur Herstellung des immer nötigen Gleichgewichts zwischen hinreißender Illusion und Freiheit verkündendem Stil der Ton wieder einmal auf die Elemente der Freiheit, mit bewußtem Abrücken vom bloßen Wirklichkeitsschein, gelegt werden — das war bedeutsam. Und daß deshalb die Verhandlungen der Theaterabteilung dieses Kongresses ausklangen in ein einmütiges Lob jenes hellerauer Versuches, der in aller dilettantischen Unfertigkeit doch der Zeit eine kühne und heilvolle Wegweisung gab: das wird vielleicht einmal am besten den Platz kennzeichnen, auf dem innerhalb der lebendigen Theatergeschichte die Debatten dieses Kongresses geführt wurden.

Worte / von Marie Holzer

Worte sind eines der gefährlichsten Werkzeuge, die die Kultur in ihrem Raffinement erdacht. Sie treffen wie ein blinkendes Beil, sie verletzen und richten auf, sie reißen mit fort und verderben, sie schenken uns den Himmel und bringen uns die Hölle. Sie verdichten sich zu Gerüchten, die uns zermalmen wie eine herabstürzende Lawine, sie lehren uns alles Schöne und Gute und tragen alle Weisheit und alle Tiefe des Lebens auf ihren weiten Flügeln.

Zeitwende

Nimm diesen Tand", spricht bei Eulenberg die Tochter oder die Schwägerin des Hüttenbesitzers zu ihrem hochstaplerischen Bräutigam — nachdem eben Caruso als Radames bewiesen hat, daß seine Stimme nur noch an Markigkeit, an Männlichkeit gewinnt, was sie — vielleicht — an Glanz verliert. Die holde Aida hat er manchmal strahlender angesungen; aber am Nil ist er ganz glühendes Erz; und daß er aus „diesem Grabe" sich nicht mit der aller-, allerletzten Inbrunst in bessere Gegenden hinüberschwingt, das ist kein Mangel, sondern der größte Vorzug eines vorbildlich unselbstsüchtigen Künstlers. Er entfaltet sich am stärksten an und mit ebenbürtigen Partnern. Man merkt diesmal, daß ihm die Destinn fehlt. Aber dafür hat er eine Amneris; und wenn er sie in der Gestalt der Oper nicht liebt, so liebt er sie doch in der Gestalt der Ober. Die beiden setzen einander in Flammen. Es ist ein Naturschauspiel, das höchste Kunst geworden ist, wie ein schweres deutsches Geblüt, ein Talent oder Genie des Ausdrucks einem Italiener mit dem bezauberndsten Wohllaut huldigt, und wie beim dankbaren Partner der blühende bel canto zwar immer er selber bleibt, aber sich hinreißend zu tragischem Furor steigert. Diese Interpreten sind ihres Gegenstandes, ihres Meisters würdig. Denn das ist der reife Verdi: die vollkommene Durchdringung von lyrischer Schönheit und dramatischer Kraft.

„Ich muß es doch den Hühnern und Bienen auch sagen, daß der Herr des Hauses gestorben ist", spricht bei Eulenberg ein geistesschwacher Bewohner der Gartenlaube. Dort habe ich nichts zu suchen. Wohl aber auf den Wegen, die Verdi zur Reife führen. Vor die stilreine ‚Aida', in deren Adern es unter den roten Blutkörperchen kein weißes gibt, fällt der Zwitter, der Mischling ‚Don Carlos'. Man hört ihn sich in drei Tagen zweimal an und mit einer Rührung, die nicht allein König Philipp, sondern eben so sehr sein ringender Schöpfer weckt. Verdis Zeitwende. Er hat den ‚Maskenball' hinter sich, dies hohe Wunder einer unverhüllten Nummern-Oper, worin jede einzelne Nummer so durchfühlt, so durchzittert ist, so organisch der Situation entspringt, dem Anlaß entspricht, daß die Gesamtheit dieser Nummern unabsichtlich erreicht, was im ‚Don

Carlos' systematisch angestrebt wird: dramatische Charakteristik. Der denkende Künstler ist wieder einmal halb so viel wert. Das (falsche) Ziel ist: Wagner; aber ein ganzer Akt des ‚Don Carlos' ist Meyerbeer, und kein guter. Die Herrlichkeiten des Werks sind nur zu retten, wenn man aus den vier Akten zweieinhalb macht und den eigentlichen ‚Helden' ganz in den Vordergrund schiebt. Vor sechseinhalb Jahren hieß dieser König Schaljapin und glich Mitterwurzers Philipp an Aufgewühltheit, an Dämonie. Heute heißt er Knüpfer und ist ein Abendglanz, eine wundersame Weichheit, ein adliger Schmerz — ein Mensch.

Der neue Eulenberg aber ist ein Requisitenmeister. Seine Scharteke könnte auch heißen: Der Lieblingsring der toten Mutter. Oder: Die verräterischen Briefe. Schade, daß der ‚Troubadour' schon existiert: der Fapresto Eulenberg würde bestens das schauerromantische Textbuch leisten; und von ihm so wenig wie von irgendwem würde Verdi sich hindern lassen, ein unsterbliches Zeugnis seines Sturms und Drangs zu liefern. Der ‚Troubadour' steht nach Art und Rang neben Schillers ‚Räubern'. Wer das nicht wußte, hats jetzt in Charlottenburg erfahren. Das ist Lava. Das ist Reichtum. Das ist Jugend. Sechzig Jahre nach der Entstehung dieser Musik wird man von ihr nicht warm, sondern heiß. Vor ‚Otello' bleibt man lau. Es kommt nämlich nicht darauf an, daß Künstler eine Entwicklungstheorie belegen, sondern, daß sie ihr volles Herz erleichtern. Wo das nicht geschieht, da kehre man sich ab. Wer ‚Zeitwende' verfaßt hat, der interessiert mich nicht mehr. Ich will lieber in der Musikkritik dilettieren, will lieber ohne aesthetische Argumente, bloß mit laienhafter Begeisterung für eine Kunst agitieren helfen, von der mir der Instinkt sagt, daß ihr die Zukunft so unzweifelhaft gehört, wie ihr die Vergangenheit gehört hat — das will ich wahrhaftig lieber tun als zu Einem heruntersteigen, der es satt hat, als Nachfahre Jean Pauls zu gelten, und hungrig ist, mit Felix Philippi verwechselt zu werden. Wenn ein Künstler seine Seele verkauft, so muß das keinen Kritiker abhalten, eine andre Seele zu verkünden. Diese Rache sollte man immer üben. Chè gelida manina — das singt Caruso in anderthalb Stunden. Was geht mich da Herrn Eulenbergs Verfall noch an!

Galsworthy und Wedekind /

von Alfred Polgar

‚Justiz', ein Drama von John Galsworthy könnte aus einem Zyklus sein, dessen andre Stücke etwa hießen: ‚Irrenpflege', ‚Moral', ‚Wohltätigkeit', ‚Medizin', ‚Kultur', ‚Pflicht' und dergleichen. Es gibt ja genug Abstrakta, deren Segen die Menschheit verheert. Und Mr. Galsworthy ist der Mann dazu, über sie von der Szene herab ein ernstes Wort zu sprechen. In seiner dramatischen Literatur schlägt ein edles, ein scharfsinniges Herz; eine Güte wird produktiv, die nicht in Anklagen oder Lamentationen sich entlädt, sondern in ruhig-unerbittlicher Darstellung der Dinge, deren sie nicht froh werden kann. Ecce homines! Sehet, erschauert und bessert. So geschah es auch bei ‚Justiz'. Die Wirklichkeit, die sich in diesem Drama spiegelt, machte auf die englischen Zuschauer so starken Eindruck, daß es zu einer gesetzlichen Korrektur jener Wirklichkeit kam. Die Bestimmungen über Einzelhaft wurden geändert. Mr. Galsworthy hat das englische Parlament gerührt und in Bewegung gesetzt. Und das ist am Ende wichtiger, als die Seelen von Theaterkritikern zu erschüttern. Diese Wirkung bleibt dem Schauspiel ‚Justiz' aus guten Gründen versagt. Es ist knapp wie männliche Rede, aber es hat auch die Dürre eines lehrhaften Beispiels. Es ist nur in Kleinigkeiten, in Winkeln und Ecken, in bescheidenen Zügen und stillen Worten eine Dichtung, im Großen und Wesentlichen aber eine nüchterne Zustandsschilderung, der keine dichterische, kaum eine literarische Bedeutung zukommt. Es ist schlicht, unabsichtlich bei aller Tendenz, unbefleckt vom süßen Schmutz der Pointe, der Ironie so verschlossen wie das Herz eines romantischen Knaben, und durchaus keusch in seiner Gefühls-Sparsamkeit; aber es ist doch sentimental bis in die Szenen-Spitzen. Von einer aufgelösten, in Atmosphäre verwandelten Sentimentalität, die unser Ohr nicht hört, unser Auge nicht sieht, aber unsre Lunge atmet. Sogar in den düstern Gefängnisszenen spürt man sie als trocknen, warmen Hauch vorüberstreichen, man weiß nicht, woher er kommt; offenbar aus einer gewaltigen Zentralheizung, an die im komfortablen England alle bessern Romane und Theaterstücke angeschlossen sind. Schwung, Phantasie, Erfindung, weitere Perspektive, hohe Gedanken, derlei gibt es in ‚Justiz' nicht; und niemals zuckt in des Autors Hand die Wünschelrute, verborgene Kräfte, geheime Quellen menschlichen Tuns enträtselnd. Stark wirkt das innere, stumme Pathos des Stücks, das die Tat-

sachen für sich allein sprechen läßt und ihnen keine rhetorischen Hilfen gibt. Sehr schön auch die Gerechtigkeit im Anschauen der Menschen und Dinge, das unscharfe, von allen Genien der Wahrscheinlichkeit gesegnete à peu près von Gut und Böse. Es wird nicht angeklagt in diesem strengen, guten, glattrasierten Theaterstück; nur hingewiesen. Die Anklage formuliert unser eigenes aufgeschütteltes Empfinden. Ein Stück für Parlamente.

Dies Drama von der zermalmenden Justiz wird auf der wiener Volksbühne klug und mit Geschmack dargestellt. Mit einem Achtung gebietenden, in Fleiß und Schweiß zur Glut erhitzten Dilettantismus, dessen kraftvolle Ausstrahlungen zwanglos mit jenen angeborenen hohen Talents zu verwechseln sind. Hie und da scheint dem Regisseur Rundt sogar die Verkleidung seiner Schauspieler als Persönlichkeiten geglückt. Herrn Wörz, des armen Verbrechers, Spiel hatte Herz und Nerv. Fräulein Karstens noble, tönende Innerlichkeit, hier wie immer, eine Freude. Eine gute Haltung aggressiver Gleichgültigkeit fand der Darsteller des Arztes, Herr Neumann. Im Buch spricht diese harten Betisen ein Geistlicher. Aber auch einem Mediziner glaubt man die Seelendumpfheit und -Stumpfheit gern. Den halb rohen, halb human durchgebratenen Gefängnisdirektor spielt Herr Fehling auf einer besten mittleren Linie der Glaubwürdigkeit. Mich dünkt ein gütiger Gefängnisdirektor, der so gern möchte, aber leider Gottes — Dienst ist Dienst und Gesetz ist Gesetz — nicht kann, eine so lebensferne Figur wie etwa ein aus Weltanschauung vegetarischer Fleischhauer. Ein fühlender Mensch findet, glaube ich, auf keinem wie immer gearteten Umweg zu einem Beruf hin, der ihn verurteilt, mit Eifer darauf zu achten, daß eingekäfigte Menschen das Leben des Viehs erlernen. Es sei denn, daß er entschlossen wäre, seine höhere, bessere Menschlichkeit reformatorisch für die Sache einzusetzen. Aber dann kann er eben gütig sein, wenn er es sein will; denn die Güte hat genau so viel sichere Techniken, Listen, Schleichwege und geniale Finten, um sich durchzusetzen, wie die Bosheit.

Das Beste und Schönste des Abends: Herr Karl Götz in der sympathischen, dem Autor am feinsten geglückten Figur des alten Bureauvorstehers. Wie Herr Götz hier das simple Menschentum eines guten Mannes spielt, Einfalt, Pedanterie, Redlichkeit eines im Dienen und Treue-Halten verwitterten Herzens, das ist Schauspielkunst als Poesie. Da ist glaubhafteste Alltäglichkeit und ihre Verklärung. Da ist die Seele des braven Arbeitsmenschen in ihrer ganzen kargen Spannweite ausgefaltet, von ihrer rührenden, kleinen Lächerlichkeit bis zu

ihrer rührenden, kleinen Majestät. Da ist das gemeinste, gewöhnlichste Leben in aller Glorie seiner ewigen Originalität.

*

Das Deutsche Volkstheater spielt ‚Musik'. Unverständlich, warum von Wedekind gerade diese Komödie. Hier haben des Dichters Marotten von seinem sie bedingenden Genie sich losgelöst, gewissermaßen sich selbständig gemacht. Und auf eigene Faust ein Drama gegründet. Wedekind in Wedekinds Maske. Die tödlich-ernste Ironie zur unbeweglichen Grimasse erstarrt. Die Leidenschaft wie ein englischer Park geometrisch verschnitten. Die Figuren in ‚Musik' haben eine puppenhafte Eckigkeit der seelischen Gebärde, die wohl erst hinterher zur künstlerischen Absicht, zum Stil geadelt wurde. Ebenso wie die asketische Dürre des Schauspiels wohl erst nachträglich (durch dröhnende Kolportage-Titel vor jedem Akt) als ein justament Gewolltes höhnisch stigmatisiert wurde. Sogar das Mitleid mit der gequälten weiblichen Kreatur, das hier in so anklägerisch-grausamen Bildern sich ausprägt, wird durch die spöttische Forciertheit des Vortrags (gegen des Dichters Willen) verdächtig. Bleibt als Wert und Gewinn des Dramas — das Zusammenhänge zwischen Musik und Erotik erkennt und sehr geheimnisvoll verschweigt — die schöne Tendenz. Der redliche Groll über eine Ordnung, nach deren unvernünftig hartem Gesetz die Mutter geopfert werden soll, damit das Kind bleibe. Die Medizin hält es ja längst umgekehrt; aber die Justiz will nicht, daß der Seele billig sei, was dem Leib recht ist. Darüber lacht in ‚Musik' ein unmusikalisch-verzweifeltes Gelächter, das dem Hörer, rechtens und zweckgemäß, an die Nerven greift.

Clara Hühnerwadel (der burleske Name soll wohl alles Sentimentale, Poetische von der Figur abstreifen; ihre Bestimmung andeuten, ein gewöhnliches, gemeines, typisches Schicksal zu erleiden): Fräulein Gemma Boic. Die Künstlerin erfüllte einwandfrei ihre monotone Aufgabe, laut und schweigend zu jammern und mit diesem Jammer zu rühren. Sie weiß hinter all dem Verzweifelten, das sie über ihr Leid sagt, noch ein Unsagbares spüren zu lassen; einen innersten Kern des Schmerzes, von dessen höllischer Glut alle Wort- und Tränenausbrüche nur schwache Botschaft bringen. Doch glaube ich, daß die Clara auch einer Schauspielerin mittlerer Güte leicht gelingen muß. Es ist mehr eine anstrengende als eine in künstlerischem Sinne schwierige Rolle. Wie hat uns Frau Wedekinds Spiel (die doch gewiß keine große Künstlerin) an der Leiche des Kindchens ergriffen! Hier spielt eben das traurige Ereignis, nicht die Schauspielerin.

Gedrucktes Kino / von Richard A. Bermann

Ein neues Sammelbuch enthält unter fünfzehn Beiträgen zwei, die von mir sind. Die allergewöhnlichste literarische Delikatesse verbietet mir daher, über das Buch zu schreiben. Indessen, das Buch ist so wichtig oder könnte so wichtig sein, daß alle literarische Delikatesse, selbst die allergewöhnlichste, das heuchlerische Maul zu halten hat.

Ob es gute, künstlerische, literarische Kinostücke gibt oder geben kann, danach hat man des öftern gefragt. Merkwürdigerweise hat man aber bisher die eine entscheidende Frage nie gestellt: Wie sieht denn das Buch zu diesen Films aus? Ist es kultiviert? Kann man es lesen und sich etwas Hübsches vorstellen, auch wenn man den leibhaftigen Film nicht gesehen hat, wenn er am Ende noch garnicht gekurbelt worden ist? Wenn Schriftsteller mit künstlerischem Gewissen einen Film zu entwerfen suchten, wie sieht — nicht der Film, wie sehen die Entwürfe aus?

Im Verlag Kurt Wolff zu Leipzig ist jetzt ‚Das Kinobuch' erschienen, ein Band, der Kinodramen von Bermann enthält (ich stehe auf dem Titelblatt nun einmal an erster Stelle), von Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack. Ferner eine Einleitung von Kurt Pinthus und einen Brief von Franz Blei. Man sieht: junge Literatur. einige ganz Radikale von der Linken darunter. All die Leute schreiben auf einmal Kinofilms. Also werden die Routiniers, die Kinodramaturgen, die Bureauliteraten der großen Filmgesellschaften einmal zu sehen bekommen, was ein künstlerischer Film ist!

Möglich, daß es keine künstlerischen Films gibt, oder daß wenigstens die Kunst des Films nicht beim Autor ist, sondern beim Kunstphotographen und beim Regisseur. Möglich. Aber dann soll ein Buch von fünfzehn jüngern Autoren, ein Kinobuch von ihnen, doch wenigstens ein ernstes Ringen mit dem Problem zeigen, eine Niederlage mit Schlachtmusik und fliegenden Fahnen.

Es ist bedauerlich, daß von so viel Glorie nichts zu vermelden ist. Ein Teil der Autoren hat sich aus der Affaire gezogen; diese schrieben zwar keine besondern Kinostücke, aber sehr nette kleine Prosaskizzen, maskiert als Kinostücke. Kino-Buchdramen. Oder vielmehr Novelletten, die sich inhaltlich so halbwegs den Begrenzungen und Möglichkeiten des Kinofilms unterwerfen, die etwas von der Abenteuerlichkeit, Zapplichkeit

des Kinos haben, die scheinheilig so tun, als wären sie Film-Inhalte und die doch nichts sind, als ein Ulk, ein Atelierfest, ein Maskenschwank. Da ist ‚Der Tod Homers' von Albert Ehrenstein. Eine entzückende Offenbachiade, ein großer Spaß für jeden, der da liest: „Einundzwanzigstes Bild. Zeigt den Bauch des Regierungsrats Professor Methusalem Leichenstil, der, um schneller zu avancieren, sich allen bildlichen Schmuck des achilleischen Schilds auf den Bauch tätowieren ließ." Gewiß, das kann kein Mensch verfilmen. Folglich könnte aus diesem Entwurf kein schlechter Film gemacht werden, und das ist mehr, als man von allen Beiträgen des Kinobuches behaupten kann.

Nicht alle Film-Ideen des Buches sind ausführbar. Von den ausführbaren sind einzelne ganz nett, so ein kleiner pädagogischer Scherz von Max Brod, eine revolutionäre Kino-Pantomime von Ludwig Rubiner. Aber wo bleibt die große Umwälzung? Wo die Augen, die von den Routiniers gemacht werden sollten? Ganz nett — dazu ein Band in einem literarischen Verlag, versehen mit einer feierlichen Vorrede.

Ich werfe uns allen ein bißchen Leichtfertigkeit vor. Haltet vom Kino, was ihr wollt — jedenfalls ist es nicht ganz leicht, eine strenge Folge von Bildern in technischer Vollendung aufzubauen. Ich schlage das Kinobuch in der Mitte auf und finde den Satz: „Der Phantasie des Lesers und des Kinoregisseurs ist es nun überlassen, sich vielerlei spaßhafte oder rührende Szenen für die Robinsonade auszusinnen, in denen das Zusammentreffen der Kulturmenschen, ihrer Lebensgewohnheiten und Kulturdinge mit der primitiven Natur-Not-Zustande sehr komisch wirken muß." Ich finde den Satz: „Plötzlich stimmt irgendeiner in der Ecke die Internationale an. Dreißig, vierzig, hundert Stimmen erheben sich zugleich." Die erste Stelle verlangt ein bißchen viel vom Kinoregisseur — denn soll Er dichten oder soll der Dichter dichten? Die zweite Stelle verlangt noch mehr vom Kino-Regisseur: er soll von einem Bild die Internationale singen lassen. Fast in jedem Abschnitt des Buches finden sich solche Stellen. Wenn die Routiniers jetzt noch nicht gesehen haben, wie man künstlerische Films macht —. Ich meine, sie lachen sich schief.

Nein, es ist nichts geworden als ein Buch, das sich stellenweise sehr angenehm liest, worin sehr drollige und sehr anmutige Seiten stecken mögen. Und doch beweist mir dieses Resultat nichts gegen die theoretische Möglichkeit wirklich guter Kino-Stücke. Wenn Goethe das Kino erlebt hätte, hätte er in einer müßigen Stunde sicher einmal einen Film geschrieben. So war er. Hätte ein Film von Goethe nicht gut werden können?

Von dem Manne, der keine Zeitungen mehr las / von Ignaz Wrobel

Andreas Grillruhm, ein reputierlicher junger Mann von behaglichem Aeußeren, war lesender Abonnent dieser Blätter: Das Tägliche Morgengebet. — Der Händehoch. — Allgemeiner Hinkender Politischer Bote für die Umgegend. — Die Türklinke, Organ für die Interessenvertretung der Türklinkenfabrikanten.

Morgens, mit der Rechten die Lasche des linken Zugstiefels emporzerrend, mit der Linken auf dem Tisch das Tägliche Morgengebet ausbreitend, ließ er gierig alle Nachrichten in sich hinunterlaufen, die eine betriebsame Zeitung ihren Abonnenten zu vermelden hat: er las von den Auseinandersetzungen über die Schul- und Kirchenfrage in Budapest — er war nie in Budapest gewesen, kannte keinen Ungarn, auch ging ihn dieses Land nicht im geringsten an — er las von der Weigerung des amerikanischen Leutnants Murphay, den Union-Jack an der Küste von Guatemala niederholen zu lassen, und er las vom dritten Friedensvertragsentwurf auf dem Balkan. Die Rechte ließ die Lasche los, der Stiefel saß. Auf den rechten Stiefel folgte ein fesselnder Aufsatz des nationalliberalen Abgeordneten Mümmelmann über die Zukunft dieser Partei und eine kleine Plauderei über das Teppichklopfen. Die Krawatte machte die Sache schon schwieriger: aber bei einiger Uebung konnte man ihre Bindung ganz gut im Spiegel mit dem einen Auge kontrollieren, während das andre wachsam den siegreichen Jüanschikai verfolgte und zugleich einen Streik in Spanien, den Einsturz eines Irrenhauses in Timbuktu und das fünfundzwanzigste Auftreten der Hofopernsängerin Mechler-Heink-Lattermann-Schuhmann-Ungibauer mit Befriedigung konstatierte.

Es folgte eine hellbraune schülprige Flüssigkeit, die man als Kaffee anzusehen hatte, und ein Chor aufgeregter Stimmen umbrauste den Jüngling. War es nicht wissenswert, die nähern Einzelheiten der präsumptiven Geburt des Thronfolgers zu erfahren? Und wie das noch werden sollte, wenn der Unmut der russischen Diplomatie über die französische, gemischt mit einer gewissen Entfremdung der Portugiesen und Dänen weiterhin anhielt — das mochte der Teufel wissen. Ganz zu schweigen von den drei Raubmorden, dem Massenunglücksfall, den einzelnen Unglücksfällen, dem Sport-Teil und der Plauderei über das Teppichklopfen, die man schon einmal gelesen hatte.

Die Familiennachrichten kamen in der Fahrt zur Fabrik — einer Türklinkenfabrik, wie man bemerkt haben wird — an die Reihe und wollten gleichfalls bewältigt sein.

Kurz: ein aufgeregter Morgen.

Aber was geschieht? Dem Grillruhm brennt seine Türklinkenfabrik herunter — ihm: ist eigentlich nicht richtig gesagt — seiner Versicherungsgesellschaft herunter.

Das Tägliche Morgengebet brachte eine detaillierte Schilderung des Brandes mit vierzehn Zeilen Impression. Der Allgemeine Hinkende Politische Bote für die Umgegend beschuldigte bei dieser Gelegenheit die herrschende politische Partei im Lande (war es die Linke? ich glaube, es war die Linke), daß nur unter ihrer Führung die Feuerwehren.... und so weiter. Der Händehoch hatte gleich angeklingelt: er möchte bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, seine Teilnahme auszusprechen, Teilnahme auszusprechen... eh — und anzufragen, ob es vielleicht Herrn Andreas Grillruhm sehr erwünscht wäre, wenn bei Gelegenheit der Aktualität seiner Person eine etwas genauere Darstellung seiner kaufmännischen Laufbahn... Grillruhm inserierte. Das Blatt druckte daraufhin die morgengebetliche Schilderung ab, und die Sache war beigelegt. Was Die Türklinke anbetraf, so wußte dieses Organ, was es seinen beiden Abonnenten schuldete, umsomehr, als der eine tot war. Schön.

Aber gab es da nicht noch ein Blatt, ein — pfui! ein Blatt, dessen man sich zu schämen hatte? Allerdings. Es war dies Die Arbeiterfahne, ein durchaus oppositionelles Papier, das bei keiner Gelegenheit außer acht ließ, die Autorität der herrschenden Kaste insofern verdammenswert zu nennen, als blutiger Arbeiterschweiß doch nicht der geeignete Boden sei, auf dem die edle Blume der höhern Menschlichkeit erblühen könne. Diese Zeitung unterschlug ihren Lesern den Grillruhmschen Fabrikbrand.

Grillruhm meditierte: Da die Angehörigen der arbeitenden Klassen nur ein einziges Blatt zu lesen pflegten, ihnen dieses Blatt aber den Feuerbrand nicht mitgeteilt hatte, so wußten die Angehörigen der arbeitenden Klassen nichts davon. Anzunehmen war aber, daß viele Angehörige der arbeitenden Klassen die Grillruhmsche Türklinkenfabrik dem Renommee oder dem Ansehen nach kannten. Sie wußten also von ihrer Existenz. Da ihnen nun niemand das plötzliche Aufhören dieser Existenz vermeldet hatte, so bestand doch die Fabrik — in der Vorstellung der Angehörigen der arbeitenden Klassen — ruhig weiter. Die Fabrik war mithin nicht abgebrannt.

Sie war aber doch abgebrannt.

Andreas Grillruhm hatte keine ruhige Stunde mehr. Was war das mit den Zeitungen?

Er begann allmählich die Nachrichten, mit denen man ihn täglich zweimal überschüttete, auf sich zu beziehen. Er fing an, sich gelassen zu fragen, was ihm ein Stückchen abgehackte Notiz über die politischen Verhältnisse in Liberia nützen könne. Eine Notiz, die vermutlich wegen der hohen Kabelpreise da aufhörte, wo sie seinen Wissensdurst erregt hatte. „Der Präsident ist nach der Hauptstadt abgefahren". Nun — und was weiter? Ist er angekommen? Wird es ihm gelingen, die Rebellen zur Vernunft zu bringen? Kein Wort. Am nächsten Tag, am übernächsten Tag — kein Wort. Und so ging es so häufig. Eine aufsehenerregende Erfindung wurde bekannt gegeben: In Le Havre habe der italienische Ingenieur Ulivi an Bord der Yacht Henriette Versuche mit radioballistischen Apparaten angestellt, mit denen er imstande sein wolle, auf dem Lande und unter Wasser auf große Entfernungen Metalladern zu entdecken, die er sogar nach Mächtigkeit und Art bestimmen könne.

Paulus Grillruhm hätte früher offenen Mundes gläubig gehorcht: Saulus Grillruhm lächelte schmerzlich und voller Erfahrung; denn er wußte, daß er nie wieder etwas davon zu hören bekommen würde.

Die Zeitungen beunruhigten ihn. Er hatte schreckliche Träume. Einmal sah er sich oben an der Decke seines Zimmers hocken, das angefüllt war mit Zeitungen: er saß auf einem riesigen Stoß Täglicher Morgengebete, ließ die Beine baumeln und war verurteilt, eine Sonntagsnummer dieses Blattes auswendig zu lernen.

Grillruhm fühlte, daß das nicht mehr so weiter ginge. Er bestellte seine Zeitungen ab.

Von da an wurde es stille und ruhig um A. G. Er hörte wohl noch ab und zu, daß jetzt wieder ein schreckliches Eisenbahnunglück in Jütland sich zugetragen habe, und daß in Cincinnati die reiche Frau des Mister E. H. Crocker sich scheiden lassen wolle, weil man ihr nicht die dreihundert Hüte jährlich bewilligte, die sie nötig zu haben meinte, um überhaupt atmen zu können. Auch erzählte ihm vielleicht einer seiner Bekannten, der noch ein Zeitungsabonnent und einen weiten Gesichtskreis hatte, etwas von den Kongressen, auf denen alljährlich mit zwei Drittel Majorität beschlossen wird, daß der Mensch von nun ab keine unsterbliche Seele mehr aufzuweisen habe. In

diesen Beziehungen war Grillruhm auf seine fleißig lesenden Bekannten angewiesen.

Aber dafür hatte der Grillruhm einen riesigen Vorteil.

Morgens, wenn die Sonne so recht butterweich ins Fenster schien, war es nun still um ihn. Sehr ruhig, ganz ruhig. Früher hatte es gebrüllt: Vierhundert Verletzte! Neu-Einstudierung von Webers Oberon!! Zu der Frage über die elektrischen Bahnen unsrer Stadt wird uns noch geschrieben...

Jetzt nichts mehr von alledem. Grillruhm sah zum Fenster hinaus, betrachtete die Vögel auf der stillen Straße, beobachtete, wie die Morgensonne in hellgrünen Baumblättchen glitzerte, und ließ sich den frischen Morgenwind um die Nase wehen. Die Stadt erwachte, der Himmel war zart pastellblau, die Luft frisch. Der Grillruhm freute sich dessen, und viele gute Gedanken kamen ihm nun, da er erlöst war.

Kurz, ein ruhiger Morgen.

*

Einmal hat er aber doch noch Zeitungen gelesen. Das war damals, als er tot war.

Man hatte den verstorbenen Grillruhm aufgebahrt, wie es sich ziemte, und da lag er nun. Aber er hatte keine Ruhe. Denn noch wußte er nicht, ob er auch wahrhaftig tot sei. Dazu gehörte als Hauptmerkmal, daß die Presse seinen Tod anerkannte, ihn erst zu einem legitimen Tod machte. Hatte sie...?

Der Selige erhob sich. Leise, um niemand zu erschrecken. Es war immerhin zwölf Uhr nachts, nicht wahr? Schlich an den sonst verwaisten Zeitungsständer. Da lagen die Blätter, neu angeschafft, denn dieser Grillruhm, der Sonderling, hatte ja keine Zeitungen gelesen. Hastig raschelte er in den Papieren: Tägliches Morgengebet, Händehoch, Die Arbeiterfahne, Hinkender Bote.

Gottseidank! Alle vier!

Und die erschreckten Verwandten fanden den Seligen am nächsten Morgen daliegend, die schlummernden Augen auf ein zerknittertes Papier gerichtet, das die friedlich gefalteten Hände hielten. Auf dem stand:

> † Als Toter empfiehlt sich A. Grillruhm, Nickelkulk 13. Unsere ff. vernickelten Türbeschläge sind nach wie vor erhältlich. R. J. P.

Aus einer Sammlung von Grotesken, die unter dem Titel ‚Der Zeitsparer' bei Reuß & Pollack in Berlin erscheinen und fünfzig Pfennige kosten.

Herr Theodor Lessing

Die Sache wills, mein Herz, die Sache wills! Am vierzehnten Dezember 1912 erhalte ich von einem ständigen Mitarbeiter meines Blattes unvermutet einen kleinen Artikel, der ein Schauspiel von Hermann Sudermann bespricht. Der Artikel scheint gut; die Kritik klingt plausibel, der Ton ist untadelig. Freilich, das Stück ist noch nicht aufgeführt. Aber was macht das! Vom Anfang der ‚Schaubühne' an sind Dramen vor der Aufführung besprochen und teilweise ungünstig besprochen worden. Diesem hier wird die Besprechung am wenigsten schaden. Es gibt keinen Leser der ‚Schaubühne', der für Sudermann nicht verloren wäre. Inhaltsangabe und Zitate tun dar, daß dieses Stück nicht mehr taugt als die frühern. Nach Herrn Lessings Meinung taugts noch weniger. Auch das wird stimmen. Denn während Sudermann bisher entweder bei Brahm oder bei Hülsen aufgeführt worden ist, hat er sich diesmal mit dem Deutschen Schauspielhaus begnügen müssen. Herr Lantz hatte mir, noch bevor meine Kritik seiner Eröffnungsvorstellung erschienen war, den Zutritt zu seinem Theater verboten und nur auf eine Boykottandrohung der übrigen berliner Kritiker dieses Verbot zurückgenommen. Die Uraufführung des ‚Guten Rufs' ist die erste Gelegenheit, wo ich vielleicht wieder ins Deutsche Schauspielhaus..... Es paßt mir nicht, von der Gnade des Herrn Lantz Gebrauch zu machen, und so ist mir Herrn Lessings Manuscript willkommen. Hätte irgendeine andre Bühne die Tragödie angekündigt, so hätte ich das Manuscript zurückgegeben — basta!

Der Artikel erscheint. Ich erfahre zu meiner Ueberraschung, daß ich mit dieser Veröffentlichung den § 39 des Urhebergesetzes übertreten habe. Meine Ueberzeugung, keine literarische Sünde begangen zu haben, hat nichts zu tun mit der Einsicht, daß der objektive Tatbestand einer Gesetzesverletzung vorliegt. Keine Frage, daß ich ohne Widerspruch die Folgen meiner Fahrlässigkeit tragen werde. Was man sich einbrockt, muß man ausessen. Ich zweifle garnicht, daß das auch Herr Lessing tun wird. Dies erweist sich leider als ein Irrtum. Seine erste Handlung — aber lieber, als sie nach dreiviertel Jahren darzustellen, will ich drucken, was ich ihm im ersten Augenblicke schrieb:

> Die Erklärung, die Sie an die Zeitungen verschickt haben, war schon eins der stärksten Stücke, die ich erlebt habe; aber Ihr Brief an meinen Anwalt Max Epstein ist noch eine Steigerung. Wer, um des Himmels willen, hat versucht, die Schuld an dieser Sache auf Sie abzuwälzen? Sie ersehen aus der Beilage, daß in meinem Brief an das Berliner Tageblatt weder Ihr Name noch der leiseste Hinweis auf Sie vorkommt. Sie werden zugeben, daß aus dem Nachwort der Redaktion jeder unbefangene Leser den Eindruck gewinnen mußte und auch gewonnen hat, als ob ich der Verfasser des umstrittenen Artikels sei. Diese Wirkung war beabsichtigt. Ich wollte mich schützend vor Sie aufpflanzen. Ich rechnete auf Ihr Zutrauen, daß ich Sie schon herauspauken und

die Sache zum guten Ende führen würde. Das wäre auch geschehen, wenn nicht Ihre Erklärung alles zunichte gemacht hätte.

In wie vielen Beziehungen diese Erklärung unmöglich ist, wird Ihnen inzwischen zum Bewußtsein gekommen sein. Sie versuchen, sich zu absolvieren, indem Sie sich geradezu ungeheuerlich — und, was das Schlimmste ist, gänzlich unnötig — belasten. Sie behaupten zwar ganz richtig, daß Sie nicht auf illegale Art zur Kenntnis des Stückes gelangt seien, aber Sie haben die unbegreifliche Naivität, in den Kontrakten des Hannoverschen Hoftheaters eine Bestimmung zu vermissen, wonach man ein Vertrauen nicht mißbrauchen darf, und verschweigen, daß Sie mir den Artikel mit keiner Silbe als Gutachten bezeichnet haben. Daß er das war: darauf konnte ich wahrhaftig nicht kommen. Weder hätte ich den Vertrauensbruch für möglich gehalten, den Sie damit also gegen das Theater begangen haben, noch die Unklugheit, daß Sie diese Stellung, die Sie wahrscheinlich in keiner Hinsicht zu Ihrem Vergnügen bekleidet haben, und zugleich die Stellung an der Hannoverschen Hochschule mutwillig und um gar zu geringen Vorteils willen aufs Spiel setzen würden. Hätte ich aber beides für möglich gehalten, so hätte ich um Ihretwillen den Artikel niemals gedruckt, sondern Ihnen mit eindringlichen Ermahnungen zurückgeschickt. Aber weiter. Sie wollen nicht haben vermuten können, daß ich den Artikel vor der Aufführung bringen würde. Ist es wirklich denkbar, daß Sie eine solche Behauptung, die in Berlin unendliches Gelächter erregt, ernsthaft aufstellen? In Ihrem Artikel heißt es: „Es läßt sich billig voraussehen, daß die gesamte Kritik dieses Stück einmütig in Grund und Boden verdonnern wird. . . Leider läßt sich in diesem Falle voraussehen, daß auch das Publikum sich ablehnend verhalten wird." Es wäre denn doch zu unsinnig gewesen, diese Sätze nach der Premiere zu drucken, wo bereits festgestellt ist, ob das Publikum sich ablehnend verhalten hat oder nicht, und in einer Wochenschrift zu drucken, die nicht gleichzeitig mit, sondern lange nach der gesamten Kritik erscheint. Dabei sehe ich ganz davon ab, daß ich zwar vor der Aufführung Ihren Artikel drucken, aber niemals auf den Gedanken kommen konnte, einen Hannoverschen Mitarbeiter nach einer berliner Uraufführung über das Stück schreiben zu lassen. Zuguterletzt war es überflüssig, darüber zu wimmern, daß Zeitungen über den Inhalt Ihres Artikels informiert worden seien. Seit Jahren werden die Aushängebogen der fertig umbrochenen ‚Schaubühne' an berliner Korrespondenz-Bureaus verschickt, die daraus an die Zeitungen geben, wovon sie glauben, daß diese es drucken. Auf diese Nummer wurden sie so wenig besonders hingewiesen, wie auf andre Nummern. Auch in diesem Punkte war es zum mindesten fahrlässig gehandelt, ohne Kenntnis des Tatbestandes gegen mich den versteckten Vorwurf der Sensationsmacherei zu erheben.

Jetzt kann ich Ihnen nur raten, sich erstens einen sehr tüchtigen Anwalt zu suchen, und zweitens vor der Verhandlung keine Silbe mehr über den Fall zu veröffentlichen. Ich werde das, wofern nicht gänzlich unvorhergesehene Wendungen eintreten, ebensowenig tun; wenn ich es aber tue, Sie in Kenntnis setzen.

Es treten ganz unvorhergesehene Wendungen ein. Herr Lessing kommt aus Hannover nach Berlin und teilt mir mit, daß er zu

Sudermann gehen und ihn um Verzeihung und um Zurücknahme des Strafantrags bitten werde. Ich traue meinen Ohren nicht. Aber Herr Lessing geht, fleht Sudermann um Mitleid an und erreicht, daß dieser die Männer vom Verband Deutscher Bühnenschriftsteller fragt, ob aus dem Prozeß, den er gegen mich unter allen Umständen durchführen werde, nicht wenigstens Herr Lessing herausgelassen werden könne; und daß er Herrn Lessing rät, jeden dieser Männer einzeln aufzusuchen. Herr Lessing geht. „Mein Empfang von Seiten des Herrn Fulda war so anmaßlich und platt, daß ich die Verhandlung abbrach." Auf deutsch: Herr Fulda wirft ihn die Treppe herunter. Das täte am liebsten auch ich. Aber ich will alles aufbieten, um bis zur Verhandlung in Frieden mit Herrn Lessing zu leben. Nicht aus Furcht vor ihm — denn ich habe nichts, er alles zu verlieren, und jeder Verrat an mir muß ihn seine literarische Existenz kosten. Nein, ich gönne Sudermann nicht den Triumph, den einen seiner beiden Gegner über den andern herfallen zu sehen. Ich will der Oeffentlichkeit dies unappetitliche Schauspiel ersparen. Ich habe mir nun einmal vorgenommen, Herrn Lessing zu decken, und bin in diesen Dingen eigensinnig. Herr Lessing aber unterläßt nichts, meinen Vorsatz zu erschüttern.

Wieder nämlich treten ganz unvorhergesehene Wendungen ein. Herr Lessing hat Sudermann angefleht, ihn nicht zu verklagen. Er erhält keine Klage. Die Vermutung liegt nahe, daß Sudermann sich hat erweichen lassen, daß er am Ende sogar, um Herrn Lessing nicht zu schaden, seine Wut auf mich bezwungen hat. Herr Lessing müßte dankbar sein, müßte sich freuen, müßte jedenfalls geduldig warten. Und schreibt mir:

> Seitdem ich die Sache ethisch um und um gewälzt habe, bin ich sehr ruhig über sie geworden. Sogar eine Verurteilung wäre in dieser Sache für mich viel gleichgültiger und weniger unangenehm als ein Imsandeverlaufen und Verschleppen. Ich habe nicht die mindeste Lust, die erlittene Vexation stilleweg hingehen zu lassen. Ich warte bis Sonntag früh. Habe ich bis dahin keine Klage zugestellt bekommen, so lasse ich den anliegenden Ballon captif in der Presse aufsteigen. (Das muß geschehn, selbst wenn Sie abraten. Drei Tage später nimmt keine Zeitung mehr irgend eine Zusendung in der Sache, und ich kann die Schlappe einstecken.) Ich erwarte und bitte, daß Ihnen diese Erklärung recht ist.
>
> Die Erklärung lautet:
>
> Der Dichter Herr Hermann Sudermann respektive die sein Geschäftsinteresse wahrnehmende Vertriebsstelle des Bundes deutscher Bühnenschriftsteller G. m. b. H. hat für richtig befunden, eine vor der weitesten Oeffentlichkeit angedrohte Kriminalklage wegen angeblich unerlaubter, das heißt: tadelnder Kritik eines Sudermannschen Bühnenmanuscripts zurückzuziehn. Nachdem Herr Sudermann 1) meinen „guten Ruf", ohne Kenntnis der Personen und Tatsachen, aufs leichtfertigste diskreditiert hat, 2) eine Denunziation beim Kultusminister zwecks Disziplinarverfahrens gegen mich, als Privatdozent an einer Hochschule, zuließ, 3) die Generalintendanz der Königlichen Hofbühnen zu präokkupieren und meine Tätigkeit an einem Königlichen Theater zu zerstören unternahm

— bin ich zu aufrichtigem Bedauern nicht mehr in der Lage, einen Rückzug aus einer nur für Herrn Sudermann belastenden Affaire zugeben zu dürfen. Ich habe festzustellen, daß Herr Sudermann, im Anschluß an eine persönliche Unterredung mit mir, seinen Rechtsanwalt ersucht hat, wenn möglich, ein Strafverfahren einzuleiten, durch welches der ihm verhaßte, an dem Falle vollkommen unschuldige Herausgeber der ‚Schaubühne' getroffen, ich, der allein Anzuklagende, aber eliminiert werden sollte. Ich habe Interesse daran, das Strafverfahren (falls Herr Sudermann nicht eine bündige Entschuldigung vorzieht) gegen mich eingeleitet und einen Streitfall weder verschleiert noch verhindert zu sehn (etwa gar mit der Geste gütiger Rücksicht und Schonung), durch welchen dem deutschen Volk gesunde Einblicke in die Psychologie eines Dichters und in die Ethik seines Presse- und Theaterwesens zuteil werden dürften.

Das scheint der Gipfel. Aber ich bezähme mich wiederum und erwidere Herrn Lessing nicht mehr als dies: „Trotzdem Sie verkünden, daß Sie entschlossen sind, sich durch mich nicht von der Veröffentlichung dieser unmöglichen Erklärung abbringen zu lassen, wird Sie vielleicht vor einer fürchterlichen Blamage die Mitteilung bewahren, daß tatsächlich Klage-Antrag gegen Sie gestellt ist." Er für sein Teil fährt fort, mir freundliche Briefe zu senden. Am dreißigsten Januar 1913: „Im Kern hätten Sie überhaupt nicht als Angeschuldigter fungieren dürfen. Ich weiß sehr wohl, daß der ganze Bagatellprozeß nur ein Vorwand ist, um Ihnen zu schaden." Am siebenundzwanzigsten April: „Sie schrieben mir seinerzeit, daß Sie im Falle der Behinderung Ihres Hannoverschen Mitarbeiters Baader das Referat für Hannoversche Theatervorgänge gern mir übergeben wollten. Dieser Fall ist jetzt eingetreten. Darf ich mich nun für kommenden Winter als Referenten der ‚Schaubühne' betrachten?" Er darf, selbstverständlich, nicht. Auch die Aufsätze, die ich noch von ihm liegen habe, bleiben liegen. Ich werde die Selbstüberwindung, die es mich kostet, die Beziehung zu diesem Menschen vorläufig aufrecht zu erhalten, doch nicht so weit treiben, daß ich ihn weiter drucke. Ich würde ja am liebsten seine alten Artikel aus meinem Blatt herausreißen. Meine knappen sachlichen Antworten auf seine Briefe lassen ihn schließlich merken, woran er ist: daß er mich zwar im Prozeß an seiner Seite haben, daß er aber nach dem Prozeß für mich nicht mehr vorhanden sein wird. Da heckt er das Rachepläncheu aus, das.... Nun, jeder hat den Bericht über die Verhandlung gelesen.

*

Vor dieser Verhandlung hat Herr Lessing mir vorgeschlagen, daß wir uns „als große Männer" bewähren sollten. Ich hatte keinen Ehrgeiz; aber von ihm muß ich sagen, daß er mich nicht enttäuscht hat. Er hat den großen Männerstolz vor Richtertronen proklamiert — und winselt wie ein altes Weib um Gnade. Er weiß, daß ich kein Kretin bin — und legt mir den Ausspruch in den Mund, daß ich „den Kampf gegen Sudermann zu meiner Lebensaufgabe gewählt" habe. Er ist Dozent für Ethik — und behauptet ohne die geringste

Scheu, daß mir seine Lektorentätigkeit bekannt gewesen sei. Er hätte Zeit zu einem Ueberfall, bis ich versuchte, mich auf seine Kosten zu entlasten — und schießt schon los, bevor ich einen Ton gesprochen habe. Er hat sechs Jahre lang in Prosa und in Versen, in Tinte und in Druckerschwärze seine „Verehrung" und seine „Dankbarkeit" für mich und mein Blatt kundgetan, hat sich noch vor ein paar Monaten um einen Posten an diesem Blatt beworben — und schüttet vor Gericht, wie der Börsencourier es ausdrückt, „den Kelch der Verachtung" auf mich und das Blatt aus. Er hat in der ‚Schaubühne' den ‚Guten Ruf' „von allen Werken Sudermanns als das am wenigsten gelungene" bezeichnet, könnte ja danach immer noch eine gewisse Schätzung für die übrigen Werke haben, hat mir aber eines seiner eigenen Dramen mit den Worten übermittelt, daß es „stärker" sei „als sämtliche Theatermakulaturen Sudermanns", hat schwungvoll angekündigt, daß er bei der Verhandlung „dem deutschen Volk gesunde Einblicke in die Psychologie eines Dichters" verschaffen werde — und erschöpft sich vor Gericht in Anbetungsbekundungen für Sudermann, den Dichter.

Drüben lächelt Sudermann, der Mensch. Er freut sich über die Beschämung, die es für mich ist, daß der Herr Lessing je in meinem Blatt erscheinen durfte. Er freut sich, daß der Schwerpunkt des Prozesses verschoben wird: daß niemand mehr daran denkt, die Klage über eine vorzeitige Kritik als eine Aktion gegen die unbequem unabhängige Kritik überhaupt aufzudecken. Aber er freut sich im stillen. Er spricht kein überflüssiges Wort. Er läßt seinen unsäglichen Anwalt, Herrn Wenzel Goldbaum, die gröblichsten Taktlosigkeiten herausschreien. Ich lasse meinen „weltfremden" Mitangeklagten Strich um Strich sich selber zeichnen. Von dem Material, das vor mir liegt, bleibt der Hauptteil unbenutzt, weil ich mit solchem Gegner keinen Zweikampf wünsche. Ich wehre mich nur gerade so weit, wie die Selbsterhaltung es gebietet. Da wird mans von mir überflüssig grausam gegen Herrn Lessing finden, daß ich diesen Hauptteil meines Materials jetzt doch noch verwertet habe. So wenig ich jemals den Kampf gegen Sudermann als meine Lebensaufgabe empfunden habe, so wenig ist es mir ein Vergnügen, den Kammerjäger zu spielen. Wenn Herr Lessing mit dem ungewöhnlich milden Urteil zufrieden gewesen wäre — er hätte unbehelligt seines Weges kriechen dürfen. Aber er hat Revision beantragt. Zu einer spätern Verhandlung werde ich, der keine Revision beantragt, als Zeuge geladen. Ich werde noch einmal mitansehen müssen, wie Herr Lessing ein Fabelgebäude ohne gleichen zu errichten versucht; und mir wird auch das zweite Mal das Wort im Munde ersterben. Darum hielt ich es für nötig, hier zu zeigen, wer er ist. Er ist so, daß eine Zeitschrift, der es passieren konnte, ihn gegen einen honorigen Menschen vorzuschicken, für alle Zeiten das Recht verwirkt hat, die schlechte Musik dieses honorigen Menschen schlecht zu finden. Der Name Hermann Sudermann wird im kritischen Teil dieser Blätter nie wieder genannt werden.

Antworten

C. S., Berlin. Die Tonkünstler haben ihren letzten Verbandstag gehabt — und? Alle Beschlüsse, die eine stärkere wirtschaftliche Ausnutzung des Urheberrechts an Kompositionen anstreben, werden nicht viel helfen, wenn das Publikum nicht will. Und das Publikum sollte nicht so indolent sein, wie es ist. Da gibt es große Hotels in Berlin, die zwar das inländische Publikum nicht von dem Recht ausschließen, seine Rechnungen zu bezahlen, wohl aber deutsche tantiemepflichtige Kompositionen aus dem Programm ihrer Hauskapelle. Als neulich einmal ein Offizier aus der Provinz ein deutsches Stück verlangte, bedeutete ihm der Kapellmeister, er dürfe keine deutschen Kompositionen spielen. Das wird sich wohl auf die bezogen haben, für die man zahlen mußte. Ein feiner Ausschank!

F. K., Berlin NW. Es wird unmöglich sein, hier jeden neuen Film zu kritisieren, und sei's auch nur mit einem Satz. Aber wenigstens die letzten? Reinhardt: nein. Schildkraut: bis auf einige Körperbewegungen mäßig. Die historischen Films taugen alle miteinander nichts: sie treiben einen irrsinnigen Aufwand an Geld und schlechten Schauspielern und wirken wie Schlafmittel. Da müssen Sie nicht hingehen. Germinal: beachtenswert. Vom Roman ist nicht viel geblieben — aber einige Momente zwischen Mann und Weib in der Grube sind gut; und einige ‚Bilder'. Und das ist der springende Punkt. Warum hat keiner den Verstand, Maler in die Spitze zu stellen? Der Film ist erst in zweiter Linie eine Angelegenheit des Dichters — in erster eine des Malers, des Manns mit den Augen. Aber freilich: da müßte man experimentieren, dürfte nicht kitschen — und das ist nun einmal nichts für die Kinofirmen. Warte, gedulde dich fein: über ein Stündlein werden sie alle ein bißchen eingegangen sein. Dann wird das Theater wieder zu seinem Recht kommen, und der Film wird ein Unterhaltungsmittel zweiter Gattung werden. Jetzt ist er eines letzter Qualität.

T. R. Der Deutsche liebt es, einen Einblick in die Dichterwerkstatt zu tun, denn er will doch wissen, wie seine Hausschuhe hergestellt werden. Drinnen sitzt der Meister und kloppt und bosselt und ist im Stande, jeden Handgriff dem staunenden Besucher zu erklären. Da ist Frenssen, und nicht genug damit, daß seine Werke da sind — geschaffen sind sie auch noch. Er geht den Deich entlang, und es erscheinen wie in der Ferne die Gestalten von Männern und Frauen, undeutlich... Sie haben Gesichter „ohne Bewegung und Ausdruck. Sie haben etwas an sich, als sagten sie: Sieh uns näher an, Du wirst sehen, wie interessant wir sind. In uns ist eine ganze Welt. Mach Du uns fertig!" Und dann verlassen sie ihn nicht mehr, und es ist nicht unmöglich, daß sie auch noch im Schlaf zu ihm reden, denn in diesem Zustand arbeitet der Dichter. Und ist eine ekelhaftere Pose denkbar, als wenn Herr Klaß Hinrich Baas erzählt, wie die Erscheinungen am Schreibtisch stehen und er zu ihnen spricht: „Warte, ich kann nicht mitkommen", oder: „Vergiß dein Wort nicht, ich muß mir eine andre Feder nehmen"? Dann heißt es wörtlich: „Die Unterhaltung bleibt freilich in leidlich guten Formen; doch werden die Frauen des Hauses zuweilen durch laute Ausrufe erschreckt, die bis in ihr Revier dringen." So steht

jeder vor seinem Kochtopf und ruft aus, was ihn bedrängt: angebrannte Linsen und schwangere Frauen. Am schlimmsten aber geht es her, wenn es zu großen erschütternden Ereignissen kommt. Das waren böse quälige Stunden, als Franz Strandinger mit seinem Onkel gegen die Brandung von Flackelholm in den Tod fuhr, und als Maria Land am Wehl kniete. „Ich erinnere mich noch, daß ich in der Stunde immer an dem Tisch vorbei hin und her ging, weil sie da an der Schwelle der Tür lag.. Man möchte da gern helfen... Ein stummer Protokollführer ist man...“ Und so treibts dieser ‚Dichter‘, der Norddeutschland kompromittiert. Er macht eine dritte Niederschrift, ändert noch viel, streicht aus — und dann kommt der Clou: „Aber es genügt, daß der Verleger zufrieden ist und, nachdem er das Paket zugeschickt bekam, nach wenigen Tagen schreibt: Zum Verlag nicht abgeneigt — bitte Bedingungen stellen.“ Und der Verlag kann zufrieden sein, weil auf einen klebrigen Sud, der aus Religion und Gravidität zusammengekocht ist, noch genug Fliegen kriechen. Jetzt ist der Dichter fünfzig, und jeder sechzigste seiner Deutschen hat ihn im Nußbaumbücherschrank mit den gedrehten Säulen. Lange lebe der König! Und doch hat er drei gute Werke geschrieben, und die heißen: Jörn Uhl, Hilligenlei und Das Buch Hiob. Sie sind aber von Gustav Meyrink.

Sexuelle Aufklärung / von Theobald Tiger

Tritt ein, mein Sohn, in dieses Varieté!
Die heiligen Hallen füllt ein lieblich Odium
von Rauchtabak, Parfums und Eßbüffé.
Die blonde Emmy tänzelt auf das Podium,
der erste und der einzige Geiger schmiert ‚Kollodium‘
auf seine Fiedel für das hohe C...
So blieb es und so ists seit dreißig Jahren —
drum ist dein alter Vater mit dir hergefahren.

Sieh jenes Mädchen! Erster Jugendblüte
leichtrosa Schimmer ziert das reizende Gesicht.
So war sie schon, als ich mich noch um sie bemühte,
und wahrlich: ich blamiert' mich nicht!
Siehst du sie jetzt, wie sie voll Scham erglühte?
Was flüstert sie? „Det die de Motten kricht..!“
Wie klingt mir dieser Wahlspruch doch vertraut
aus jener Zeit, da ich den Referendar gebaut!

Sei mir gegrüßt, du meine Tugendlilie,
du altes Flitterkleid, du Tamburin!
Nimm du sie hin, mein Sohn — es bleibt in der Familie —
und lern bei ihr: Es gibt nur ein Berlin!
Nun aber spitz die Ohren, denn gleich singt Ottilie
ihr Lieblingslied vom kleinen Zeppeliihn...
Kriegst du sie nicht, soll dich der Teufel holen!
Verhalt Dich brav — und damit Gott befohlen!

Rundschau

Gustav Waldau

Dieser populärste Schauspieler Münchens ist sonst in Deutschland sehr wenig bekannt geworden. Aber die Münchener lieben und verhätscheln ihn, weil sie in seiner Persönlichkeit jene Sorglosigkeit verkörpert fühlen, die ein so wesentlicher Bestandteil der münchner Atmosphäre ist; womit nun freilich nicht gesagt sein soll, daß dieser Schauspieler nicht ebenso gut auf einer andern Großstadtbühne seinen Platz ausfüllen würde. Denn der besondere Zauber Waldaus würde nirgends versagen, weil er von seiner Person ausgeht; und das in viel stärkerm Maße als bei andern Bühnenkünstlern, bei denen sich — abgesehen von der persönlichen Wirkung — das Warum ihrer Leistung leichter analysieren läßt. Das Handwerkszeug, die Mittel dieses Schauspielers sind nicht blendend, Erschütterungen gibt es bei ihm nicht, und man kann wohl behaupten, daß er gern an der Oberfläche bleibt. Das liegt zum Teil an der Beschäftigung. Mit Waldau zu experimentieren, hat man wenig versucht. Die willkommenste Aufgabe war für sein Talent Schnitzlers Anatol. Wie charmant belebte er diesen Typus liebenswürdiger Beschränktheit mit seiner spielerischen Sehnsucht. Herzliche Bewegtheit, die nicht gar zu tief gründet, veranschaulicht er immer prachtvoll. Kürzlich hat er in Eulenbergs ‚Belinde' den Hyazinth durch alle Klippen hindurch geführt und damit über seine frühern Leistungen hinausgewiesen.

Denn Jahre lang hat Waldau sich in den Niederungen seichter Schwankliteratur aufhalten müssen und sich dort zu einer Spezialität für Trotteln aus dem Adelsstande entwickelt. Diese, wie seine Verlegenheitshelden, bestehen für sich, etwa so wie einstmals die Figuren Richard Alexanders in Berlin. Man kennt sie auswendig in ihren hundertfachen Variationen und kann sich doch nicht satt an ihnen sehen. Woher kommt das? Waldau meidet in der Typisierung alle Theaterallüren und Mätzchen, er unterstreicht nicht die Trivialität des Wortes, hebt dagegen die Linie und die Geste deutlich hervor. Diese bezieht er nicht aus der Rumpelkammer der Tradition, sondern erfüllt sie mit tausend lebendigen Zügen. Und alle Treffsicherheit gewinnt er aus jenem Taktgefühl, das der Schauspieler nicht erlernen kann, sondern das ihm angeboren sein muß. Jenes savoir vivre, vereint mit dem Humor für alle Dinge des Lebens, sind die Bedingungen, aus denen sich bei Waldau so ganz selbstverständlich künstlerische Wirkungen ergeben.

Wie sich auch die Zukunft Waldaus am münchner Hoftheater, dem er seit einigen Monaten angehört, gestalten mag, ob er wirklich von Wedekind und Eulenberg bis zu Kleists Dorfrichter und zu Molière vorzudringen vollsaftig genug ist — wie auch immer: man hat ihn als eine Stütze des Theaters hoch zu werten, das im besten Sinn des Wortes ‚Erholung' sein will.

Alfred Mayer

Aus Hamburg

Im altonaer Schillertheater spielte man: ‚Traute Biederleute', ein recht parodistisches Lustspiel von Robert Walter. Der absonderliche Gutsbesitzer Michael Wullsieder und sein Sohn Anders sind heftig auf ihren Vorteil bedacht und suchen sich gegenseitig hereinzulegen. Der Gutsbesitzer glaubt, alle Leute seiner Umgebung am Subordinationsseil zu führen; der erwachsene Sohn will nicht länger Diener sein. Aber schließlich haben beide etwas auf dem Kerbholz, fürchten sich vor Späherblicken und müssen deshalb nachgeben. Ueberhaupt besteht der Kreis dieser Komödie nicht aus eindeutigen Schwankfiguren, sondern aus gesprenkelten Charakteren. Michael Wullsieder, der aus jeder Mücke einen langberüsselten Elefanten macht, der schlagfertige und glattgeschliffene Anders, die schlaue und stramme Wirtschafterin, deren schmackhaftes Töchterchen (das Maräuschlein), der problematische Arzt: alle Biederleute spekulieren auf die mangelhafte Bewußtheit des Mitmenschen. Sie tuns auf eine exzessive Weise. Sie betreiben eine schleichende Logik und schmücken die Trivialität des Lebens mit Worten aus. Sie spielen und schillern, tragen in ihrer Rede die exzentrische Garderobe der Eigenbrödelei zur Schau. Das Lustspiel erfreut durch einen geistreichen, pikanten, manchmal noch zu gesprächigen oder auch gewollten Dialog und durch bizarre Charaktersilhouetten. Allerdings erweist sich manches Motiv als zu schmächtig; viele Linien verderben die Fabel, und die Konflikte werden nicht gelöst, sie zerrinnen. Bei aller Verschwommenheit — ein strebsames und seltsames Stück. Aber Frau Elsa Kronfels kehrt immer und ewig die leere Possenintrigantin heraus. Fräulein Olly Stüven machte mit akrobatenhafter Gewandtheit von ihren Armen und einem Zeigefinger Gebrauch. Und auch die übrigen Darsteller leisteten des Negativen die Fülle.

*

Im Deutschen Schauspielhaus: ‚Der gute Vogel', ein Schwank von Max Bernstein. Mit unverblümter Routine schlägt dieses Stück Kapital aus der Mär vom Storch und der sexuellen Aufklärung. Im zweiten Akt wird Bernstein schelmisch, im dritten gelegentlich bajuvarisch unverzagt. Dennoch bewegt man sich zweifelsohne im Bereich der gangbarsten Journalmappen, der Pfahlbürgereien und der seelenlosen Situationskomik. Unter lauter Darstellern fiel ein Schauspieler auf: Herr Wilhelm Bendow, der den episo-

disch betrunkenen Schulamts-kandidaten mit vollendeter Natürlichkeit gestaltete.

*

In eben diesem Deutschen Schauspielhaus: eine Neu-Inszenierung von Shakespeares ‚König Richard dem Zweiten'. Es war eine ehrenwerte Reprise, und eher Walter Scott als Shakespeare. Man holte die Tradition der Requisitenkammern und Museen hervor und ließ es auch an ein paar modernen Floskeln nicht fehlen. Für den Mangel an Originalität und schöpferischer Kraft entschädigt nicht Max Grubes Theatersicherheit, die ihm beispielsweise den eminent raschen Szenenwechsel ermöglicht. Entschädigt nicht das Auf- und Abschwellen der Dekorationen, zumal man darstellerisch nicht über die große Geste, den sonoren Ton und die rollende Periode hinauskam. Ceterum censeo: die Direktion sollte nicht den Ehrgeiz haben, eine Dépendance des berliner Königlichen Schauspielhauses zu leiten, sondern ein Theater mit eigenen szenischen Aufgaben.

Arthur Sakheim

Tagebuch

Das Barreau

Im Verlag von Erich Baron ist eine Mappe mit vierzig Steindrucken erschienen: Recht und Gericht. Es sind Reproduktionen von vierzig Zeichnungen des großen Daumier, aus Philipons Charivari.

So einen gibt es heute nicht mehr. Thomas Theodor Heines Zeichnungen werden in fünfzig Jahren nicht mehr diese Frische haben, weil er zu stark aufbläst. Dieser hier gibt viel mehr als das karikierte Gericht: stets geht er über den Einzelfall hinaus. Er gibt, was es schon zu des Aristides Zeiten gegeben hat: die menschlichen Grimassen, die Geste, das Gehaben bei feierlichen Anlässen — alles.

Am besten die rhetorischen Gebärden der forensischen Redner, die bei einem romanischen Volk noch kurioser anmuten mögen als bei uns, wo schon das Gesprudel eines berliner Rechtsanwalts in ernsten Strafsachen häufig genug außer der Langenweile auch ein kleines Lächeln am Richtertisch bewirkt.

Daumier hat den sinnlosen Selbstzweck erkannt, zu dem eine nützliche Institution wie die Verteidigung vor Gericht geworden ist. Wie die Redner zu weiten, viel versprechenden Gesten ausholen, die dann plötzlich in der Luft stehen bleiben — ein Talar flattert noch im Schwunge, eine Hand dreht sich nach außen, und mit hochgezogenen Nasen siehts die Konkurrenz der Anwälte. Diese Gesten sind wohl das Beste in der Mappe: weitgeöffnete Münder von Angeklagten, entrüstet hochgezogene Schultern derer, die sich für unschuldig halten, eindringlich gespreizte Finger, und hinter allem ein gewisses Augurenlächeln — Kinder! es ist ja alles nicht so schlimm!

Ein Staatsanwalt ist da, der sieht so scheinheilig auf zum lieben Gott, daß der Himmel erröten müßte, weil es solch einen Schwindler gibt. Einer brüllt einem Kollegium etwas vor, aber das schläft, nuckelt und schnarcht. Einer läßt sich

nach dem zweiten Frühstück einen Schwerverbrecher vorführen, und der steht nun grinsend und frech vor dem Richter, der gemütlich die gedrehten Daumen auf den verdauenden Bauch gelegt hat — und zwischen beiden ist weit mehr als der Aktentisch.

Ein Blatt aber verläßt uns nicht mehr. Der Advokat umarmt das angeklagte Täubchen, auf daß die staunenden Geschworenen sehen sollen, welch ein reiner Prachtmensch das sei. Und während er ihn küßt, daß die Brille gerührt von der bewegten Nase rutscht, zieht der andre ganz leise, ganz vorsichtig dem Verteidiger der Unschuld die Börse aus der Tasche — und die grauen Habichtsaugen sind in träumende Weiten gerichtet.

Die Reproduktionen sind gut — und weil unsere Zeit arm ist an greifbaren Symbolen, sollten sich die Rechtsgelehrten einen Wechselrahmen anschaffen, diese Mappe kaufen und Daumier aushängen. Die Aeußerlichkeiten haben sich geändert — der Urgrund ist geblieben.

Erich Walter

Der junge Herr ist sehr schlank und lang; sein Gesicht ist ziemlich ausdruckslos; seine Bewegungen sind sparsam. Aber: vox humana. Das ist es — seine Stimme, die, etwas knarrig und geziert, umwirft. Er muß nur die richtigen Rollen unterhaben.

Das war damals, als zweimal zwei noch fünf machte — da spielte er ich weiß nicht wen in diesem Stück. Alles andre habe ich vergessen, nur dies nicht: wie er hereinkam, sich mit ganz spitzigen Fingern viel Aufschnitt auflegte und weich hallend, süß und mit einer engelhaft gleichgültigen und milden Stimme sagte: „Meine Mutter, das Biest..." Dabei waren alle Konsonanten dreifach vertreten, die T scharf und fest, die S säuselnd und summend. Er war immer erschrocken, und er konnte seine Augen faktisch unter den Tisch werfen, daß man ganz ängstlich war, ob er sie je wiederbekäme. Das ist so etwas für ihn, den dummen Jungen machen zu können. Dann ist er mit einem zu kurzen Anzug bekleidet, daß die langen Arme noch länger, noch armiger werden, ein langer Hals pickt in die Luft — nein, da sitzt ja noch ein Kopf oben, und dieser Kopf produziert die Stimme. Oelig, wurstig, langsam — so ist sie. Und die Wirkung ist immer wieder seltsam. Die Stimme kitzelt auf, sie prickelt, weil sie von dem Phlegma ist, das andre zur Aktivität aufstachelt. Die Stimme kann so recht schlackseln, sich lümmeln, sich räkeln — und unterlegen lispeln.

Oeffnet man aber die geschlossenen Augen, so entdeckt man, daß an der Stimme noch ein netter und erträglicher Schauspieler haftet, stelzt, agiert — je nach dem.

Cabaret

Im Linden-Cabaret ist der Aufenthalt nach wie vor ungemütlich. Wenn nicht gerade eine Nummer auf dem Podium steht, geht ein stilles Neppen durch den Raum. Die Provinz

verdirbt Berlin. Dabei sind einzelne Leute nicht übel. Nur möchte man sie nicht in dieser Umgebung hören. Nicht den netten Lautenspieler Bulmans, der so hübsch seine Sachen bringt, so harmlos angenehm; nicht Käte Hyan, von der der Maler Söderström behauptet, sie schnurre ein wie ein Backpfläumlein; nicht den geschickten Musiker Scherber, dessen feine kleine Sachen viel zu schade sind für das konsumierende Publikum.

Zweimal aber horcht man richtig auf. Erstens ist da mal die Söneland, die mit der Fassade frecher Zähne und dem famosen Lied: „Moi—je—icke!" Sie hat wahrhaft berliner Blut und ein kicherndes Lachen voller Schadenfreude, wenn sie wieder was jedreht hat.

Aber dann: Klea Waldoff. Was Deutschland an der besitzt, wußten wir. Aber diesmal hat ihr Ludwig Mendelssohn ein Lied gedichtet und unter Musik gesetzt — das scheint das Letzte zu sein. Buttrig, quäkend und tugendsam singt sie erst eine Menge Dinge von ihrem Liebsten, ob und wie und wo — und auf einmal, über die bewegten Köpfe der lachenden Zuschauer und durch den Zigarrenrauch und den Lärm brüllt ihre Stimme andante: „Hermann heeeßt a..." Und noch einmal, leiser: „Hermann — heeeßt — a..." Und verhallend: „Hermann — heeeßt — a..." Und gleich wieder weiter, wie er tanzt und schnarcht und: „...selbst noch im Traume nach mir quäst er.... Hermann heeeßt a...!" Und dieses Piano ist so ulkig angelernt, so wenig adäquat der Brüllstimme, daß man fassungslos ist. Wie ringt sie sich dieses Piano, jenen Sopran ab? Einen Sopran, der so hoch ist, daß sie gleich kippeln wird, g, gis, a, b... Gottseidank, gerettet! Sie singet, wie der berliner Spatz singt, unbekümmert, frech — und dann (Stimme, von innen, verhallend): „Hermann heeeßt a..."

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Granville Barker: Die Erbschaft der Voyseys, Komödie. Berliner Theaterverlag.

Izzet Melyh: Léila, Drama. Thespis.

Annahmen

Erwin Rosen: Casard, Drama. Berlin, Deutsches Künstlerth.

Ludwig Thoma: Die Sippe, Komödie. München, Residenzth.

Ernst von Wolzogen: König Karl, Ein Trauerspiel in drei Aufzügen und einem Vorspiel. Darmstadt, Hofth. VDB.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

11. 10. Martha Karlweiß: Der Herrenmensch, Dreiaktige Komödie. München, Residenzth.

Robert Walter: Traute Biederleute, Dreiaktige Komödie. Altona, Schillerth.

13. 10. Gustav Wanda: Die Nordseekrabbe, Dreiaktiges Vaudeville, Text von Bruno Decker und Robert Pohl. Stettin, Bellevueth.

16. 10. Fritz Friedmann-Frederich: Müllers, Schwank. Gera, Hofth.

2) von übersetzten Werken

Bernard Shaw: Pygmalion, Fünfaktiges Lstspl. Wien, Burgth.

3) in fremden Sprachen

Oscar Braaten: Groß-Anders, Dreiaktiges Volksstück. Kristiania, Nordisches Th.

Olav Hoprekstad: Das Bärenfell, Fünfaktiges Schspl. Kristiania, Nordisches Th.

Mikael Sybeck: Die Dynastie Peterborg, Eine stille Komödie in drei Akten. Stockholm, Intimes Th.

Daria Nicodémi: Die Haifische, Dreiaktiges Schspl. Paris, Gymnase.

Jubiläen

Gräfin Fifi: 25, Berlin, Th. d. Westens.

Macbeth: 25, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Theater des Auslands

Der schwedische Theaterdirektor August Falck, der mehrere Jahre gemeinsam mit Strindberg das Intime Theater geleitet und ausschließlich Strindberg gespielt hat, eröffnet dieser Tage in Kopenhagen ein Strindberg-Theater, das sich wiederum auf die Werke dieses Dichters beschränken wird.

Neue Bücher

Alfons Bolz-Feigl: Erlebnisse eines Schmierenkomödianten. Wien, Paul Knepler. 130 S. K. 3.—.

Dramen

Ludwig Holbergs Komödien. Uebersetzt, bearbeitet und herausgegeben von Carl Morburger. München, Georg Müller. Erster Band. 419 S.

Felix Langer: Das böse Schicksal, Dreiaktiges Schspl. 114 S. Lore Ley, Eine bürgerliche Tragikomödie in drei Akten. 105 S. München, Georg Müller.

Bernard Shaw: Pygmalion, Fünfaktige Komödie. Berlin, S. Fischer. 109 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Paul Fechter: Georg Büchner. Voss. Ztg. 524.

Leopold Jeßner: Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten. Szene III, 4.

Paul Landau: Georg Büchner und die Gegenwart. B. B. C. 487.

Paul Alfred Merbach: Verdi. Neue Theaterzeitschrift III 40/41.

Richard M. Meyer: Georg Büchner. B. T. 519.

Ernst Potthoff: Parsifal und Bayreuth. Beil. z. Voss. Ztg. 41.

Die Presse

Herberg Eulenberg: Zeitwende, Schauspiel in fünf Akten. Lessingtheater.

Vossische Zeitung: Ein Drama, das durch äußern Klang ersetzen möchte, was ihm an innerem Gehalt fehlt.

Morgenpost: Es werden äußere Spannungen erzwungen, hinter denen kein Erleben steht oder sichtbar wird.

Börsencourier: Auch die Verlogenheit eines Begabten verdient nichts Besseres, als abgestochen zu werden.

Lokalanzeiger: Dies Schauspiel ist leerer, aufgeblasener, wunderlicher und leider auch erheblich langweiliger als alle Eulenbergschen Werke.

Tageblatt: In den Voraussetzungen nicht ganz lotrecht, ist diese Geschichte ein charakteristischer Abglanz ihres Schöpfers und sehr reich an dichterischen Schwingungen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 30. Oktober 1913 Nummer 44

Liaisons dangereuses

von Felix Poppenberg

In diesem Roman des Choderlos de Laclos geht der Geist des Bösen um. Der Teufel regiert hier, der in Lessings Faust-Fragment als Meister anerkannt wird, weil er die Phantasie der Unschuld mit verheerendem Keim ansteckt. In ein Laborotorium der heimlichsten Gedankengifte sieht man. Die schlimmsten Erkenntnislüste menschlicher Zwiespältigkeiten und Besessenheiten spricht dies Buch aus, und es hat bis auf den moralischen Schluß, in dem das Laster den Lohn findet, eine souveräne eisige Kühle und eine meilenweite Distanz für die Sadisten der Seele und ihre Opfer.

Ein diabolisches Jeu d'esprit genießt hier der Zuschauer beim Beobachten der Virtuositäten, mit denen ein erotischer Machiavell auf den Saiten der Einbildung spielt und in wechselnden Masken die eingeredete Sicherheit der Tugend unterminiert. Das Erlangen der letzten Gunst ist nicht der Zweck; sie wird natürlich nicht verschmäht, wird genommen und genossen als eine endgültige nicht zu widerlegende Bestätigung des Sieges. Der Hauptgenuß des Verführers aber bleibt dies jägerhafte Vergnügen des Beschleichens und Aufpirschens von seltenem Wild und die möglichst zahlreiche Strecke.

Die Briefwechselform, in der die ‚Liaisons' geschrieben sind, ergibt eine vielseitige Spiegelung der Situation. Man übersieht von einem hochgelegenen Hauptquartier, wie sich in den verschiedenen Seelen die Begebnisse verschieden reflektieren. Und die Besonderheit dieses erotischen Satanismus, dessen Motiv die Verderbung einer schönen Seele durch einen Wüstling bildet, ist, daß als der wirklich treibende böse Geist nicht dieser Mann auftritt, sondern ein Weib. Ein Weib, noch infernalischer in ihrer Einbildungskraft als er und in intriganten Gehirnkünsten ihm überlegen.

Zwei alte Kameraden von gemeinsamen Kriegspfaden her finden sich zusammen, die Marquise von Merteuil und der Marquis von Valmont. Sie stachelt seinen Ehrgeiz für den Feldzug gegen junge Mädchen und die anständigen Frauen an, sie läßt sich seine Streckenberichte schicken, kritisiert seine Taktiken, souffliert seiner Strategie und genießt dabei die Genugtuung, verderbliches Schicksal zu sein.

Die Seele, um die es hier geht — eine kleine Halbflügge wird nebenbei verführt — ist die keusche Frau von Tourvel. Valmont packt Leidenschaft, nicht die Leidenschaft zu ihrer Person oder die Begier, sie zu besitzen, sondern eine Leidenschaft der Idee, gerade diese Unantastbare zu treffen, sie herabzustürzen, seine Macht an der ungewöhnlichen Beute zu erweisen. Dieser im Gefühl ganz Kalte ist gewissermaßen gehirnverliebt in seinen eigenen Plan, von dem ihm, wenn er glückt, eine ungeheure Befriedigung seines Selbstgefühls kommen muß.

Die Noten, die er über den Verlauf seines Feldzuges an seine Lehrmeisterin, die Marquise, schickt, geben mit ihren Stimmungskurven ein Baromètre spirituel und zugleich einen Leitfaden berechneter Schauspielkunst, wie man Sehnsucht und Zärtlichkeit markiert, wie man durch gefühlvolle Worte die Unverstandenen anlockt, sie dann durch Kälte und Gleichgültigkeit beunruhigt, wie man sie heut in Sicherheit wiegt und sie morgen in Ungewißheit versetzt und so dauernd ihr Innenleben beschäftigt. Die Kunst, in der Phantasie einer Frau Kristallisierungen zu schaffen, wird hier, vor Stendhal schon, scharf analysiert.

Briefe spielen in dieser Kunst eine große Rolle. Und wissend wird hier unterschieden, daß der wirklich Verliebte von seinen eigenen Gefühlen schreibt, daß aber der die Verführung berechnende strategische Briefschreiber von sich selbst ganz absehen muß und nur schreibt, was aus dem Sinne des Empfangenden ist: „. . . vous devez donc moins chercher à lui dire ce que vous pensez que ce qui lui plaît davantage." Solche Briefe können, wenn es darauf ankommt, heftige Gefühlsregister zu ziehen, einem Roué recht unbequem sein. Es hilft dabei dann nur Eitelkeit und Ehrgeiz, den Stil der einmal angenommenen Rolle möglichst vollendet zu treffen oder eine Situationsteufelei voll grellen Hohns, wie in jener Szene, da Valmont einen Brief voll heuchlerischer Troubadourtöne an die schöne Seele auf dem nackten Rücken einer Kokotte zwischen zwei Gängen entwirft: qualis artifex.

Tendenz dabei ist, den Tugendtodeskampf zu verlängern, zu retardieren, damit die interessante und seltene Partie nicht

zu früh in der üblichen Langweile ende. Die Genüsse bei diesem Kampf schildert Valmont: zu studieren, wie die vorsichtige Frau, ohne es zu merken, auf einen Pfad gerät, von dem es kein Zurück mehr gibt; wie sie den Schritt aufhalten will und nicht kann; wie sie ihre Kräfte erschöpft und doch gleich wieder von der gefährlichen Stelle angezogen wird; wie sie sich dann an ihren eigenen Vernichter um Schutz und Stütze flehend wendet und er, in der Gewißheit seines nahen Sieges, sie raffiniert schont, damit ihr Sturz dann nur noch tiefer wird.

Ja, Valmont spinnt sich so in seine Rolle ein, daß er schon beinahe wie ein wirklich Verliebter von den köstlichen Freuden redet, die ihm die „himmlische Frau" täglich bietet, und daß er ganz melancholisch an die Zeit denkt, wo sie, „durch ihren Fall erniedrigt, für ihn nur mehr eine gewöhnliche Frau sein wird".

Von noch höhern mephistopheliſchen Graden ist die Marquise mit ihrer Pandora-Büchse alles Schlimmen. Sie erzählt von ihrer eigenen Education sentimentale, wie sie die Künste der verschiedenen Masken lernte, wie sie die Geheimnisse der andern aufspürte, um möglichst viele Fäden in die Hand zu bekommen, wie sie den Scharfblick für Physiognomien erwarb und gleichzeitig die Kritik, ihm nie unbedingt zu trauen. Und die Hauptcharakteristik dieser Figur gibt Laclos durch den Zug, daß sie deswegen nicht wieder geheiratet, weil sie „nur zu ihrem Vergnügen betrügen wolle, und nicht aus Not". Es reizt, aus diesem Brevier der Verdorbenheit, das Choderlos übrigens als Warnungs- und Lehrspiegel den jungen Mädchen empfahl, Einfälle und Erkenntnisse herauszufischen. Frauentemperamente passieren Revue, und die Frauen werden unklug genannt, die nicht im gegenwärtigen Geliebten schon den zukünftigen Feind wittern. Witzig wird in Parallele gestellt, daß der Roué sich seinen schlechten Ruf genau so sorgsam erhalten müsse wie die anständige Frau ihren guten — beide sind gleich schnell zu erschüttern. Praktiken werden gegeben: bei Lügen ist es zweckmäßig, sie mit möglichst gut durchdachtem Detail auszustatten, weil das den Antrieb zur Nachprüfung hemmt. Es empfiehlt sich für eine Frau, die einen Geliebten nehmen will, sich rasch zu entscheiden. Das lange Hin- und Herziehen fällt nur auf.

Ueber Liebesbriefe steht das boshafte Wort, das Valmont sich selbst zur Entschädigung für die Gefühlsanstrengung eines Billetdoux prägt: „Mein Brief ist voller Unsinn, Satz für Satz — denn ohne Unsinn keine Zärtlichkeit. Ich glaube, das ist der Grund, weshalb die Frauen uns so überlegen sind in ihren Liebesbriefen." Die Doppelböden des Selbstbetrugs, der Eigen-

rabuliſtik werden aufgedeckt, wenn das Herz den Kopf hintergeht und ſich bei ihm ſelbſtgefällige bequeme Motive beſtellt.

Laclos führt in ſeiner konſequenten, durch keine Sympathien beſtochenen Pſychologie ſeine Debaucheure des Geiſtes folgerichtig zum Bankrott. Des äußerlichen effektvollen Finales halber läßt er Valmont durch einen ihm von der Marquiſe auf den Hals gehetzten Gegner im Duell getötet und die Marquiſe durch Blattern, Siechtum und geſellſchaftliche Acht geſchlagen werden. Aber auch ohne dieſe dem Publikum zuliebe gebrachten fauſtdicken Kataſtrophen ſind die beiden Akteure, die zum Schluß außerdem ſelbſtzerſtöreriſche Feinde werden, innerlich verbraucht und zunichte. Die Marquiſe ſagt: „Je ne sais pourquoi il n'y a plus que les choses bizarres qui me plaisent", und Valmont verwundert ſich nicht ohne Neid über den jungen Unblaſierten, der ohne Reflexion einfach ſeinem Herzen folgt und dabei ſein Glück findet.

Aus der umfangreichen Einleitung zu einem Werk des Titels: ‚Rokoko, Das galante Zeitalter in Briefen, Memoiren, Tagebüchern, Geſammelt von Rudolf Pechel', das von dem Deutſchen Verlagshaus Bong & Co. herausgegeben wird.

Der verlorene Sohn

Wenn auch das Theater die Bibel der Armen iſt: für die Dramatiſierung eines Gleichniſſes aus der Bibel ſcheint mir die einzige Rechtfertigung, daß es reicher wird, daß das Drama uns mehr gibt als das Kapitel des Evangeliums. Statt irgend eines, ſtatt des Verlorenen Sohnes an ſich einen unterſchiedenen, einen beſtimmten, der mich angeht. Zu einem Tatſachenablauf deſſen Pſychologie. Kampf, Kontraſt, Konflikt. Alſo ungefähr alles das, was Schmidtbonn ſich geſchenkt hat. Denn Dramenwirkungen, die dadurch erreicht werden, daß Menſchen ihrem Weſen ganz und gar zuwider handeln, ſind eben keine. Im erſten Akt ſteht der Sohn, der ſich verlieren wird, zwiſchen ſeinen Eltern und einem lockenden Freund, der ſeines Freundes Mutter „Schindmähre" nennt — ohne daß ihm ſeines Freundes Vater, ſonſt ein vortrefflicher Ehemann, die Rippen zerbricht. Dann wäre die Szene freilich vor der Zeit zu Ende. Aber das iſt bezeichnend für Schmidtbonn. Er iſt ſo arglos, daß er durch den Titel ‚Legendenſpiel' alle Verſtöße gegen die guten Dramenſitten gedeckt glaubt. Er ahnt nicht einmal, worauf es ankommt. Was er mit dem Sohn in

der Stadt beginnt, wie er ihn in schlechte Gesellschaft geraten und zum Falschspieler werden läßt: das ist nur öde und leer, weil keine Genremalerei die Entwicklung eines Charakters oder einer Charakterlosigkeit ersetzen kann. Dann aber bleibts nicht bei einem bloßen Manko. Wir sind im dritten Akt und neugierig, wie er mit der simplen Rückkehr des Sohnes zu füllen sein wird. Das Neue Testament, das in menschlichen Seelen Bescheid weiß, sagt wahrheitsgemäß, daß der Vater den Sohn von ferne sah, daß er lief, ihm um den Hals fiel, ihn küßte und das beste Kleid für ihn hervorzusuchen und ein Kalb zu schlachten befahl. Bei Schmidtbonn? Der Vater verhüllt sein Haupt und wartet zunächst einmal ab, was ihm sein Bruder Henoch über den zweifelhaften städtischen Lebenswandel des Sohnes berichten wird. Dergleichen ist nämlich für Landleute, denen ihr Lieblingskind Jether krank und verhungert wieder ins Haus, in den Schweinestall gekrochen ist, von ungeheurer Wichtigkeit. Die Mutter streichelt inzwischen den armen Jungen. Frauen sind für den Mann, den sie lieben, bekanntlich völlig amoralisch — und gar eine Mutter! Als aber Henoch von Jethers Würfelkunststücken erzählt, da — welche Ueberraschung! — schauderts dieser Mutter, da wird sie zur Pharisäerin und tritt das Verständnis für ihr Fleisch und Blut an den Vater ab, der sich mit einem Komponisten, den Engeln im Himmel, seinen Mägden und schließlich auch mit seiner Frau zum schönsten melodramatischen Schlußeffekt vereint.

Auf den alle hineingefallen sind. Mich wird man ob meiner Ungerührtheit des schnöden Rationalismus bezichtigen. Es sei ja doch ein Legendenspiel. Berechtigt das etwa seinen Dichter, Naturgewalten zu verfälschen? Es verpflichtet ihn, umgekehrt, sie feierlich zu respektieren. Man zeige mir bei Shakespeare die Stelle, die in diesem Sinne nicht dem schnödesten Rationalismus standhielte. Prospero zaubert, was nicht jeder tut; aber ein Vater ist er wie andre auch. Beschönigen wir nichts. Ueber unsre erdbraunen Rheinländer! Eulenberg hat zu Philippi heimgefunden, der Autor des ‚Verlorenen Sohns' zu Wildenbruch. Es ist im Ernst, die naive Verlogenheit des Preußensängers, die bei Schmidtbonn biblisch geworden ist. Er setzt recht bukolisch ein. Aber schon in seine Idylle Menschen zu stellen fällt ihm schwer. Mit bescheidenen Mitteln werden Typen geschnitzelt; und da nie ein

Drama entstünde, wenn diese Typen sich typisch benähmen, so benehmen sie sich hirnverbrannt — ohne daß dadurch etwa ein Drama entsteht. Sache des Dramatikers ist es: komplizierte Gebilde nach den Gesetzen ihrer Blutmischung verständlich handeln zu lassen. Sache des Theatralikers ist es: langweilig gradlinige Ungebilde ohne jeden Anlaß Veitstänze aufführen zu lassen. ‚Der verlorene Sohn' ist ein unintelligentes, rührsames, knallendes Theaterstück; und nur dünner als eins von Wildenbruch.

Reinhardts Irrtum: daß man Dünne nicht merke, wenn sie breitgewalzt sei. Man merkt sie desto schmerzhafter. Ein Freudenhaus von Schmidtbonn ist so trostlos, daß Witz und Einfall des besten Regisseurs nicht bloß ohnmächtig sind, sondern peinlich berühren. Als ob jemand eine Leiche schminken wollte, damit das Frauenzimmer noch verführe. Hier hätte die Art, wie Reinhardt, zum Beispiel, eine Kupplerin aus sich heraustrieb, auch dann versagt, wenn die Schauspielerin, statt durch ein gellendes Organ, durch das Talent ausgezeichnet wäre, das auf dem Lande hör- und sichtbar wurde. Der alte Pagay: ein ergreifend brüchiges Gefäß patriarchalischer Dienertreue. Frau Bertens: eine Mutter, die den verlorenen Sohn mit so echtem Wehgeschrei unter den Schweinen gefunden hatte, daß man ihr am wenigsten die Abkehr von dem Falschspieler zutraute. Herr Danegger: ein blinkend eisiger Bruder des verlorenen Sohns. Dieser selbst: Rudolf Schildkrauts Sohn, der mir für siebzehn Jahre teils zu weit, teils nicht weit genug ist. Eine jüdische Knabenschönheit, der im Gesicht mehr vorgeht als in der Seele. Ein Mal doch hätte man sich von diesem frühreifen Sprecher einen Ton gewünscht, der nicht wie an Moissi bewundert, wie von Reinhardt einstudiert geklungen hätte — sondern vielleicht wie vom Vater ererbt. Wie der seine Liebe hinter Lachen verbirgt! Wenn er das nicht tut — mag sein, daß sie dann manchmal um einen Tropfen zu ölig wird. Aber das verliert sich wieder, sobald der alte und gar nicht gealterte Schildkraut wieder an runde, saftvolle Dichtergestalten gelangt. Im Augenblick sollte Reinhardt nichts heftiger reizen, als durch einen Schauspieler dieses Ranges sein Ensemble zu bereichern; sollte Schildkraut nichts heftiger reizen, als jedes Startum zugunsten einer künstlerisch fruchtbaren Gemeinschaftlichkeit aufzugeben.

Fünfundzwanzig Jahre neuen Burgtheaters / von Ludwig Ullmann

Sie umschließen Epochen voll Bedeutung und Inhalt. Burckhards Reformen. Das Regime Schlenther mit seiner gediegenen Passivität, die der Zeit und der Kunst dieser Zeit große Bewegungen feindlich übersah. Dann die zwei Jahre Berger, hoffnungsvoll, aber leer, voll wortreicher Schnörkel und unechter Vollkommenheiten. Viel Interessantes, viel Symptomatisches, aber — nicht nur das solenne Datum macht diese Erkenntnis lebendig — keine Entwicklung, keinen Aufstieg und dabei des alten Ruhmes höchstens einen Abglanz.

Wie ist das gekommen? Warum ist das Burgtheater heute nur noch ein Theater unter andern, ein vornehmes, reiches, gewiß ein höchst respektables Theater — warum kein Zentrum mehr? Die Antwort ist leicht. Weil es nicht mehr gibt, nicht mehr anspornt, nicht voranschreitet. Es ist nur noch herablassend, nicht mehr dienend. Damit hat es den innersten Beruf des künstlerischen Theaters versäumt: Schwertknappe, Vorkämpfer, Vermittler zu sein. Die Dichtung, die Dramatik, ja, die Schauspielkunst schritten weiter. Die Szene, die Kulisse entfalteten sich unter ungeahnten Perspektiven. Die Burgtheaterdirektoren aber forderten, daß sich all diese lebendigen Organismen dem Burgtheaterstil zu unterwerfen hätten. Was denen freilich nicht einfiel. Weil kein Dogma Selbstzweck werden kann. In der Kunst schon gar nicht.

Wir Jüngeren wissen vom alten Burgtheater nur durch Ueberlieferung. Und es scheint uns, daß sein vielgerühmter Stil das Ineinandergreifen einiger auserlesener schauspielerischer Individualitäten war, bindend gemacht durch die ideelle Nivellierung der theatralischen Despotie Laubes. (Etwas Aehnliches sicher, etwas Verwandtes haben wir an Brahms Ensemble bewundert.) Die Gültigkeit dieses Stils beruhte auf zwei Faktoren. Zunächst auf großen Schauspielern der breiten, prangenden Mittel, des monumentalen Pathos. Und dann auf seiner repräsentativen Interpretation der Zeit und ihrer sozialen und artistischen Motive. Dieser nüchterne, ganz auf das Wort und den deklamatorischen Rhythmus gestellte Klassizismus entsprach dem heranreifenden und dem aufblühenden Liberalismus so haargenau wie die fiebernde Atmosphäre der Reinhardt-Bühnen den heutigen Tagen. Lokales trat hinzu: ein intimer Raum voll akustischer Köstlichkeit. So sagen unsre Väter. Und dann ein Bühnengenie von der intensiven Ge-

walt Heinrich Laubes. Nun war es das ganze Unglück des Burgtheaters, daß nach Laube Dingelstedt kam. Ein Kavalier, der am Theater die Aeußerlichkeit liebte. Der nicht theatralischer Ausdruck seiner Zeit war, die ja schon langsam und unmerklich sich gegen früher verschob, und der sein Theater nicht zu entwickeln verstand. Dann ist der Oesterreicher zu konservativ und alten Begeisterungen nur zu treu. Jener Burgtheaterstil wurde also sklavisch gepflegt. Statt daß man ihn erweiterte, steigerte, nuancierte. Und die Methode, das neue Material nicht aus sich selbst heraus, sondern nach den alten Mustern zu schulen, wurde und blieb Gesetz. Ein so hartes, so eisernes Gesetz, daß die zwei größten subjektiven Erlebnisse des neuen Burgtheaters — Mitterwurzer und Kainz — ohne Befruchtung verbrausten und Kainz das ominöse Wort sprechen konnte: er fühle, wie ihn das Burgtheater drossele. Zudem: man wurde hochmütig. Man vergaß, daß das Burgtheater groß geworden ist, weil und indem es dem innersten Ideal der Besten jener Zeit von einer gültigen Wiedergabe der großen klassischen Werke treu, gehorsam, unterwürfig entsprochen hatte. Der Diener wurde Gebieter. Gewiß half eine im Dichterisch-Schöpferischen, im Anti-Epigonalen sterile Periode diesen Dünkel befestigen. Es fehlte eben ein Leiter mit der feinen Witterung des Kommenden.

Die Welt steht nämlich nicht still. Es kam die naturalistische Bühne, es kam die Bühne des szenischen Symbolismus, es kamen die bahnbrechenden Versuche Appias, Craigs, Rollers. Es kam Brahm. Es kam Mahler. Es kamen Reinhardts pompöse, im Prunk der praktikabeln, echten Szene naturalistische Anfänge. Das Burgtheater stand abseits, spottete und griff dann täppisch zu. Griff gerade das Nebensächliche heraus und bot, von Dingelstedt-Reminiszenzen erfaßt, zur Zeit der wundervoll aus dem edelsten Gehalt der Gegenwart heraus geborenen Wagner- und Mozart-Aufführungen Mahlers den leeren Flitter, den rein dekorativen Glanz seines Schiller-Zyklus. Ja, man war soweit gegangen, dem lebenden Strom der zeitgenössischen Dichtung auszuweichen — statt zu dienen, gönnerhaft auszuwählen.

Aber immer, wenn man sich im Burgtheater zu besinnen und indigniert aufzuwachen pflegte, war man draußen schon viel weiter. Und die halben Konzessionen halfen dann natürlich nicht. Schon, weil sie mit leerem Herzen geboten wurden. Es soll ja auch nicht vergessen werden, daß die Hoftheaterluft, die sogar einen Titanen wie Mahler tötete, neuen Keimen nicht förderlich ist. Daß Burckhard, der dieses Theaters Regenerator hätte werden können, vor ihr kapitulieren mußte

und Kainz nicht Regie führen durfte, weil er den Traditionen vielleicht zu wehe getan hätte. Auch die wiener Widerstände, ein gegen alles Neue mißtrauisches Publikum, der Dornenwall von Versippungen, Konnexionen und Protektionen mögen gebucht werden.

Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß ein Theater, das über dem Pochen und Fordern der Zeit thront, ein Nonsens ist. Und daß das Burgtheater deshalb heute ein so trauriges Jubiläum feiern muß, weil es, Vergangenem hingegeben, auch dies Vergangene, wie ja natürlich, da die lebenden Wechselwirkungen fehlten, nicht zu halten wußte. Jawohl, aus mancher Aufführung geht man auch heute noch in Ehrfurcht hinweg. Aber es ist die Ehrfurcht vor dem Reichtum der Mittel, ihrer dunkeln, schönen, historischen Patina, nicht vor ihrer Glut, ihrem Feuer, ihrer innerlichst bewegenden Sprache. Ueber die Fehler der letzten Direktionen ist genug gesprochen worden. Noch nicht genug vielleicht über dies gegenwärtige Regime Thimig, das in vielem sehr, sehr erfreulich ist. Denn wir haben jetzt wenigstens ein Repertoire ohne „dunkle Punkte", und die Novitäten halten Niveau. Erschreckend aber der Zerfall des Ensembles, erschreckend die Trostlosigkeit gerade jener Vorstellungen, die früher Standard-Aufführungen der deutschen Bühne waren. Shakespeare, Schiller, Goethe werden, zumindest in den Episoden, von Mittelmäßigkeiten gespielt, die eben äußerlich jenen Gesetzen der Tradition gehorchen. Aber, was früher belebtes Niveau war, ist jetzt tote Schablone. Was ja auch nicht anders kommen würde, wollte man etwa Brahms Stil in Ewigkeit fortpflanzen. Man hat Angst vor neuen Elementen, die einmal Hebbel nicht wie Schiller, Shakespeare nicht wie Goethe deklamieren könnten. Man hält die pittoresken, die farbigen, die differenzierten Spieler ab. Man hat wohl noch von Kainz, der wie Gewittersturm an den Konventionen rüttelte, genug. Man zieht die Nachahmer groß, die Flächenspieler, die Schablonisten. Und die wirklich organisch modernen Ressourcen, die man hat, die zeitgemäßen Inszenierer und Regisseure, sieht man wie unter einem Albdruck arbeiten, zwischen Formeln eingeengt.

Und doch, noch immer gibt man die Hoffnung nicht auf. Welche Bühne, welcher Fonds an Geld, Energie, Fleiß! Und trotz alledem, trotz irrer Linienführung, wesenloser Parole und andern Hindernissen: welche Kräfte! Welcher Reichtum an guten Chargenspielern! Und dabei der Bleibtreu kühle Hoheit, die flackernde Leidenschaft der Medelsky, der Marberg nervöses Pathos. Paulsen in seiner edlen Einfachheit, Treßler, Devrient, Reimers, Heine. Manches Talent unter den Jungen und des

alten Baumeister erschütternde Größe, die gerade so zwingend ist, weil sie über und in allen Stilen steht.

Es fehlt an nichts als an einem Leiter, der dieses Material zur persönlichen Entfaltung triebe. Nicht an den Erkenntnissen fehlt es. Man kann überzeugt sein, daß auch Hugo Thimig ihrer nicht ermangelt. Aber es gilt Nackensteife, gilt vielleicht sogar Brutalität, gilt, vor allem, Jugend. Es gilt, Regisseur und Dramaturg und Administrator von Plötzlichkeit, Evolution, unbeirrter Rebellion im Notwendigen zu sein, die Lücken konsequent, grausam, treffsicher zu füllen. Es gilt, von vorne anzufangen. Jawohl, von vorne, wie Gustav Mahler begonnen hat: mit all dem schöpferischen Mißtrauen gegen jede Ueberlieferung, aber mit organischer, elementarer Entwicklung des Vorhandenen. Es gilt, das Ererbte zu erwerben, nicht es versäumen zu lassen. Es gilt, durch Anpassung, Beobachtung, ideelle Pflichterfüllung, ja, wenns not tut, durch Anstoß, Aergernis, Verblüffung, durch immer wachen Impuls voranzuschreiten. Und es gilt vor allem, des Geleisteten nicht zu froh zu sein. Als Mahler schied, sprach er das typische Meisterwort von dem Stückwerk, das er hinterlassen. Hätte das Burgtheater stets in dieser Geniebescheidenheit gelebt, es wäre heute noch die erste deutsche Bühne, nicht mehr ein prunkvolles Kuriosum. Hier heißt es beginnen. Bei der Erfahrung, daß das Theater, jedes Theater, nicht über, sondern in der Zeit steht. Und bei diesem Wissen muß technisch, fachlich die Reorganisation einsetzen. Literarische Repertoireprogramme führen auch kleine Bühnen heute schon sehr couragiert durch. Aber hier geht es um mehr. Um die Wiedergewinnung des höchsten theatralischen Ausdrucks der Zeit.

Der norwegische und der deutsche ‚Peer Gynt' / von Carl Morburger

Die norwegische Bühne hat zwei Festspiele: Björnsons ‚Sigurd Jorfalfar', das gegeben wird, wenn man sich in patriotische Erinnerungen voll waffenklirrender Vorzeitsromantik flüchten will; und Ibsens ‚Peer Gynt', das auf der Bühne erscheint, um einen Gedenktag des neuen, modernen Norwegens zu feiern. Jenes ist das patriotische Paradestück, dieses das nationale Feststück, obwohl Ibsen damit eine Satire zu geben beabsichtigte. Eine Satire auf den Norweger, der, wenn er auch in zerlumpter Kleidung und hungernd einhergeht, von seinen Träumereien nicht lassen kann, für die Wirklichkeit keinen Sinn hat

und sich selbst belügen muß. Aber dieser wirklichkeits-ungenügsame Sinn hat im Kampf mit dem Großen Krummen gesiegt, und das neue Norwegen geschaffen. Diese Wirklichkeits-Ungenügsamkeit ist das Leitmotiv des norwegischen Lebens geworden und Peer Gynt — der hungernde Bauernjunge, der zum Sultan wird — der nationalste Typus. Ein echt norwegischer Typus, kehrt er in allen Stücken Ibsens, die nationalen Charakter tragen, wieder. Zahlreiche Gestalten Ibsens sind gedämpfter Wiederschein Peer Gynts. Sie flüchten aus der Wirklichkeit in ihre Traumwelt, an deren Realität sie glauben. Sie belügen nicht die andern, nur sich selbst. Peer Gynt ist kein gewöhnlicher Lügner; er ist einfach der geniale Sohn Hilde Wangels und Brands, wobei wohl zu beachten ist, daß Brand schwerblütiger Bauer ist. So spielte ihn Halfdan Christensen am norwegischen Nationaltheater in Kristiania. Und die ganze Darstellung und Inszenierung des Stückes wurzelt dort in dieser Erkenntnis. Man gab einen bäuerlichen Sommernachtstraum. Bei Barnowsky aber eine volkstümliche Oper.

Im Lessingtheater: Die Bauernhochzeit, ein wohlgefälliges Bühnenbild, ziemlich salontirolerhaft. In Kristiania: ein wildes Gelage, bei dem der raufende Schmied eine Selbstverständlichkeit, der Brautraub zwar eine Störung ist, aber — im allgemeinen Taumel — doch nicht weiter verblüfft. Diese Zügellosigkeit ist schon der Auftakt zu der Szene Gynts mit den drei Sennerinnen. Im Lessingtheater wird sie eine Ballettnummer im Grünen. In Kristiania aber: eine helle Sommernacht voll beängstigender Leidenschaft. In diesem Tanz kommt wirklich zum Ausdruck, was Peer Gynt, von ihm sagt: „. . . trotziger Sinn, Gedanken lüstern; lachendes Auge, weinendes Flüstern". Es ist phantastisches Sommernachts-Leben und der einzig mögliche Uebergang zur Trollwelt, zu den Szenen, die sich dicht anschließen, die Mittelpunkt und Höhepunkt des ersten Teils sind. In Berlin wurden sie bei halbverfinsterter Bühne und gedämpft gespielt. In Kristiania strahlt die Bühne in vollem grünen Licht, und es kreischt, zischt und tobt durch die Trollgesellschaft. Es ist die Stimmung der Bauernhochzeit, nur etwas plumper, unartikulierter. Diese Szene ist das Gegenstück zu der Irrenhausszene des zweiten Teils und ebenso wichtig wie diese. Hier wird der Gynt, der „sich selbst genug ist", geboren, dort stirbt er. Und beide Szenen müssen in volles Licht gehoben werden, um den Sinn des Stückes zur Geltung zu bringen.

Wurde in dieser Szene bei Barnowsky des Guten zu wenig getan, so in einer andern Szene wieder des Guten viel zu viel,

nämlich in jener, da nach Solveigs Einzug in Peer Gynts Haus die Dovre-Prinzessin mit dem idiotischen Jungen erscheint. In Berlin wird ein robustes altes Weib auf die Bühne gestellt, das laut und derbe schimpft und wettert. In Kristiania: zwei schemenhafte Gestalten. Die Alte flüstert ihre Vorwürfe. Sie sind Traumgestalten, Phantasiewesen des phantastischen Gynt, Geschöpfe seines bösen Gewissens, des Bewußtseins der Unwürdigkeit, da die reine Solveig zu ihm kommt. Bei diesen Schemen, die Gewissensqualen sind, hat es einen tiefern Sinn, wenn die Alte, auf die Drohung Gynts, daß er sie mit der Axt erschlagen werde, ihm höhnisch erwidert: „Versuch es, wenn du kannst"; hier erhält die Drohung, daß sie sich, wenn er Solveig umarmen wolle, zwischen ihn und diese drängen werde, ebenfalls Bedeutung. Und erst diese Darstellung ergänzt den Charakter Peers: er lügt sich nicht bloß freudige, sondern auch quälende Erlebnisse vor. Jede Szene des Stücks, jede Person muß etwas Phantastisch-Unwirkliches an sich tragen. Selbst Frau Aase ist nicht frei davon: sie glaubt gern und freudig alle Phantasien Gynts und belügt sich selbst ganz herzhaft, wenn sie — zu andern — von Peer spricht. Sie sind von einer Art; und sie ist es ja, die, um sich über das Sterben hinwegzulügen, Peer Gynt in die Jugenderinnerungen leitet und ihn veranlaßt, ihr in der Sterbensstunde jene Wunder vom Soria-Moria-Palast zu erzählen, die sie ihn in der Kindheit gelehrt. Und wie gläubig horcht sie in der Sterbestunde auf, da nun Peer von diesen Wundern erzählt. Sie flüstern einander das zu, was ihr das Sterben und ihm das Leben erleichtert: die gemeinsamen Lebenslügen. Leise, harmonisch — wie Griegs Musik — klang in Kristiania mit dieser Szene der erste Teil aus. In Berlin aber wand sich Aase in Todesschmerzen und Peer Gynt deklamierte, sang fast schmetternd das duftige Märchen vom Soria-Moria-Schlosse.

Und das ist, noch einmal, der Unterschied zwischen dem norwegischen und dem deutschen ‚Peer Gynt': jener ist ein phantastisches Märchenspiel, dieser aber ein veropertes Volksstück.

Bürger Schippel / von Alfred Polgar

Herr Carl Sternheim ist ein geistreicher Mann; und er macht von diesem Reichtum ausgiebigen Gebrauch gegen die Armen. Er hat sich als Bürgerschreck etabliert; und „reißt" in seinen Komödien die fettesten Tugenden, die wolligsten Empfindsamkeiten, die zugkräftigsten Gefühle und die rundlichst gemästeten Traditionen des deutschen Bürgertums. Nichts ist ihm

heilig als der lückenlose Nachweis seiner Ueberlegenheit. In keinem Augenblick kommt er den Menschen seiner Komödien näher. Nie hat er ein gütiges, immer nur ein hohnvolles, quer durchstreichendes Lächeln für sie. Niemals sieht er sie als ein bedingt-zu-Verstehendes, immer als ein unbedingt-zu-Verachtendes. Nie sieht er sie lustig, immer lächerlich. Ja, ehrfürchtiges Publikum, wenn irgendeiner, so hat dieser Mann Distanz zur Canaille (worauf es ihm nicht in zweiter Linie anzukommen scheint).

Aber, wenn er auch kaum ein guter Kerl sein dürfte, so ist er doch ein Künstler. Ein Gestalter. Und ein Musiker. Ein geschickt-absichtlicher Falschbläser auf des Knaben Wunderhorn. ‚Bürger Schippel' ist eine brillante Gickser-Etüde auf diesem Instrument, eine bösartige Persifflage seiner wehmütigen, süßen und markigen Klänge.

Schippel ist ein Prolet zweifelhafter Herkunft, der nach Bürgerehre lechzt, durch seine Eignung zum Männergesang Zutritt in die ersehnte bürgerliche Welt erlangt, des hochmütigen Goldschmieds Schwester (Thekla heißt sie) fordert und, weil das Objekt durch Fürstengunst schadhaft, auch erhält. Aber wie er von dem Schaden hört, will er sie nicht mehr: die dünkelhafte Handhabung des Sittengesetzes hat der Strolch augenblicks, nach den ersten Atemzügen in bürgerlicher Luft, erlernt. Damit unterbricht er aber seine Karriere, und erst nach einem lächerlichen Duell empfängt er gültig die Bürgerweihe. Das ist die Front dieser vielwinkligen Komödie, die, von Bosheit grün umrankt, dasteht wie ein giftzerfressenes Idyll. Hier sind die Stuben wegen der Spinnen da; und wer die erstaunliche Kunstfertigkeit, den Fleiß und die witzig-feine Arbeit dieser geschicktesten Fliegenmörder und Staubfänger liebt, wird auch den ‚Bürger Schippel' lieben.

Freundschaft und Liebe, Stolz und Ehre, Tapferkeiten und Treue, Musik und Mondschein — hier werden diese Duftträger des bürgerlichen Daseins denunziert, hier wird ihnen ihre penetranteste Käsigkeit entrochen. Sternheims Komödie ist voll von einer Art pervertierter Poesie, von verleumdeter Romantik, von sauer gewordener Lyrik. Ironie ist alles: jeder Mensch und jedes Geschehen, jeder Gedanke, jedes Möbel, jedes Wort, jede Pause. Aber eine schöpferische, eine gestaltende Ironie. Ein Hohn, der Phantasie hat. Ein Witz, der mit dem Individuum die Gattung, mit der Sache die Idee, mit den grotesken Wirklichkeiten auch deren feierlichste literarische Spiegelungen trifft.

Der wiener Residenzbühne ist eine sehr hübsche Aufführung gelungen, voll Tempo, Laune und stilfester Malice. Regie:

Berthold Viertel. Er hat, auf einer Bühne von widerspenstigster Enge, mit Schauspielern, denen im unwohnlichen Klima der Sternheimschen Ironie Athem, Talent und Spielfreude gern ausgehen mochten, eine mehr als amüsante, farbige Vorstellung zuwege gebracht, im Rüpeltanz des Spiels strengen Takt gehalten und die starken, ausdrucksvollen, lebhaften Grimassen der Sternheimschen Sprache vor jeder Verwischung gehütet. Für Herrn Rudolf Forster, den Darsteller des Paul Schippel, gab es endlich einen richtigen großen Erfolg. Dieser eigenartige, kluge, nie gemeine, nie konventionelle Schauspieler, immer mit fast dickköpfig-trotziger Gründlichkeit bemüht, aus einer Figur ihr Essentielles herauszuspielen, ihren Herzschlag nachzutönen, gewissermaßen mit ihrem Lebenssaft seine Darstellung zu färben, hat dabei doch eine Neigung zum bizarren Schnörkel, zum plötzlichen Ueberspringen ins Phantastische und Groteske, die das Vergnügen des Zuhörers manchmal mit Unruhe trübt. Hier nicht. Der Physiognomie dieses armen, lüstern übern Zaun der bürgerlichen Welt lugenden Schippel geben die jähen Attacken von Uebermut und Zerknirschung wunderlich nervöse Züge; und sein ganzes Wesen ist erfüllt von einer zuckenden, melancholischen Spaßhaftigkeit, die vielleicht sogar tiefer sitzt, als sie von Dichters Gnaden placiert wurde.

Jettchen Gebert / von Willi Handl

Schauspiel von Georg Hermann, sagt der Zettel. Nun, von Georg Hermann ist zunächst der Roman: dieses feine und saubere Buch voll inniger Kenntnis; recht langsam in der Führung des Geschehnisses und gar zu übersichtlich in der Ausprägung der Persönlichkeiten, aber schwer an Stimmung, reich an Licht und so nobel in seiner Stille. Es ist das Werk einer zärtlich mitfühlenden Liebe, die sich nicht gern entschließt, ihren Gegenstand in starke, verzerrende Bewegung zu bringen.

Und dieses Buch ist dramatisiert worden. Das heißt: alles, was behagliche Schilderung, was kundiger Aufbau eines Zeitgemäldes ist, mußte weg. Die schöne Zutraulichkeit mußte weg, die Menschen und Dinge unlöslich verbindet. Es blieb, was einzig fürs Theater brauchbar war: der Umriß der Figuren und der Grundriß ihrer Aktion. Das wird auf der Bühne gezeigt. In ein paar Szenen, die sich, bescheiden und korrekt, nicht mehr zutrauen, als sie leisten können: die gradlinige Führung der Begebenheiten und ein Schimmerchen von historischer und gesellschaftskritischer Beleuchtung. Sonst aber hat in

der Hauptsache der Dekorationsmaler und der Kostümschneider für die Echtheit des Milieus zu sorgen, und die atmosphärischen Stimmungen — so reich gestuft und reizvoll im Roman — sind Sache des Regisseurs und des Maschinisten. Vom zierlichen Witz und sorgsamen Schliff der Rede findet sich grade so viel, wie aus den weitläufigen Gesprächen des Romans in den eilig knappen Theaterdialog mit Fug herübergenommen werden durfte. Das gibt dem Kenner des epischen Werkes manche erwünschte Erinnerung. Daneben besteht nun die dramatische Skizze die, in aller Flüchtigkeit doch genügend übersichtlich, ein Frauenschicksal aus einer Umwelt zu entwickeln versucht. So hat die Umgestaltung jenes ganz untheatralischen Buches immerhin einen annehmbaren Theaterabend ergeben.

Das Stück ist am prager Deutschen Theater gut vorbereitet und gut gespielt worden; die Szene mit Geschmack gestellt, Gespräch und Aktion im richtigen Tempo und nicht ohne Stimmung geführt. Der Regisseur heißt Fritz Bondi. Er ist der Typus des jungen, gescheiten und kunstbeflissenen Pragers. Er hat ein wenig bei Reinhardt in Berlin und ein wenig bei Gregor in Wien zuschauen dürfen, ist nun wieder zurück — und ist klug genug, nicht zu viel und nicht zu wenig aus jenen Erinnerungen zu holen. Er gibt sich Mühe und läßt sich was einfallen. Er wird umso besser werden, je weniger er Prager bleibt. (Dies eingehend zu begründen, sei mir erlassen; es würde sonst — Gott behüte! — eine ethno-psycho-soziologische Abhandlung auf politischer Grundlage.) Margarete Neff als Jettchen: ein Bild zum Entzücken. Diese stilvolle Schönheit in den Zügen und in der Haltung ist wohl eigentlich der Hauptteil ihrer darstellerischen Leistung. Aber ist das so wenig? Schauspiel kommt nun einmal von Schauen. Den arischen Doktor gibt Friedrich Hölzlin, ein hübscher und sehr junger Mensch, der kaum noch weiß, was er eigentlich kann. Eine blonde Echtheit, etwa aus der Sphäre Kayßlerschen Wesens, nur eben ganz unbeholfen und technisch naiv. Einer, dem ich wünsche, er möchte bald reif werden — und dann schleunigst ins große Deutschland zurückfinden. Alfred Huttig, der den Jason spielt, ist eben daran, sich aus dem Naturburschen und feschen Kerl, den er bisher meistens zu mimen hatte, in distinguiertere Höhen seiner Kunst hinaufzuarbeiten. Noch ist er mit sichtlicher Mühe bei der Sache, aber schon gelingt ihm auch, was er möchte. Wo er nicht aus dem Vollen geben kann, da zeichnet er in vorsichtigen Strichen, spart aus, hält zurück und schafft so in vielfachen Negationen ein ganz feines positives Bild. Im übrigen gibt es hier für diese Judenstücke noch manches geborene Talent und viel aufmunternde Resonanz.

Metropol-Cabaret / von Max Epstein

Ueber eins komme ich nicht hinweg: Ich bin für mein ganzes Leben verdammt, Artikel über das Theatergeschäft zu schreiben. Zuerst hat mir das Freude gemacht. Schließlich verstand ich etwas von der Sache (und man hatte bis dahin noch so wenig Richtiges und Vernünftiges in den Journälern darüber geschrieben). Aber nun war ich auch gleich der Mann geworden, der über das Theater als Geschäft schreiben mußte und über nichts andres schreiben durfte. Ich hätte gern von andern Dingen gesprochen, die viel amüsanter sind und mich viel mehr interessieren: etwa von den Grenzen der einzelnen Künste, oder von der Permutation in Anwendung auf die Entwicklung der Melodie, oder vom Verhältnis Byrons zu Goethe. So oft ich aber einen solchen Versuch, den ich mit ganzer Seele verfaßt hatte, einer Zeitung einsandte, erhielt ich eine gedruckte Dankesagung mit der Bitte, doch lieber etwas über das Theatergeschäft zu schreiben. Ich war schließlich das geworden, was ich stets so verabscheut hatte wie den sechzigsten Geburtstag, den ersten Schlaganfall, die Ernennung zum Justizrat: ich war eine Autorität geworden. Irgend ein Direktor hatte sich pekuniär etwas übernommen, irgend eine Schauspielerin hatte sich mit ihrem Chef verkracht — sofort kam ein Rohrpostbrief, worin ich um mein geschätztes Urteil über diese langweilige Nichtigkeit ersucht wurde. Diesem Zustand mußte ein Ende gemacht werden. Ich bat deshalb den wegen seiner Freundlichkeit bekannten Herausgeber dieser Zeitschrift, mich einmal, wenn auch nur versuchsweise, über etwas andres schreiben zu lassen. Er tobte. Er wollte absolut nichts davon wissen. Er fürchtete für das Ansehen seines Blattes und erklärte sich erst nach langen Verhandlungen bereit, mein Urteil über das Metropol-Cabaret entgegenzunehmen, da dies keiner lesen würde und überhaupt die Behandlung des Gegenstandes keinen Schaden anrichten könnte.

Als ich dieses Ziel erreicht hatte, wurde ich wieder schwankend. Ich las plötzlich im Börsencourier einen Artikel von Henri Guilbeaux über ‚Poesie und Finanz'. Da war in schönen Antithesen auseinandergesetzt, daß die beiden Begriffe einander gar nicht ausschließen, sondern sogar berühren. Auch Guilbeaux kennt Finanzleute, die sehr romantisch und idealistisch gestimmt sind, und Poeten, die durch ihre Werke den dicksten Materialismus verdecken. Er kennt sogar Börsenleute, die selbst Dichter sind und Sonette schreiben. Er nennt dies eine Art psychischer Reaktion. Die Finanz ist eine imposante Macht, die die Regierungen und die Armeen und die Literatur lenkt.

Es war also gar nicht so sicher, daß man, um sich für Finanzgeschäfte auf dem Gebiet des Theaters und anderswo erfolgreich zu interessieren, ein Kunstbanause sein müßte. Ich erinnerte mich, daß ich so etwas immer gefühlt hatte. Ich hatte mich schon vorher oft in dem Gedankengang bewegt, der in einem sehr starken Aufsatz des ‚Vorwärts' über den Prozeß um den ‚Guten Ruf' eingeschlagen wurde. Dort war mit wohltuender Abschätzigkeit von Herrn Theodor Lessing die Rede, der wie ein Maulwurf ans Licht des Gerichtssaals kommt, sich verwundert die Augen reibt und seine ganze sogenannte Ethik vergißt, wenn es sich um die Abwimmelung einer kleinen Geldstrafe handelt. Ja, das war es. Ich hatte niemals rechtes Verständnis für die Leute, die so ganz und gar nicht, trotz gesunden Gliedmaßen, in der Welt vorwärtskommen. Millionär werden kann nicht jeder. Erstens ist das volkswirtschaftlich unmöglich, und zweitens gehören zu übermäßigem Erwerb Glücksfälle, starke Ellbogen und dazu noch manches Mal Persönlichkeitswerte, die ich nicht für allgemein erstrebenswert halte. Aber immerhin bietet das Leben unsrer Gesellschaft genug Möglichkeiten, sich einigermaßen durchzubringen. Wem das nicht gelingt, der sollte sich über seine Minderwertigkeit klar werden; aber er sollte nicht das Talent seiner Mitmenschen verdächtigen, er sollte nicht der sachlichen Arbeit andrer schäbige ‚finanzielle' Motive unterschieben, deren nur er selber fähig ist. Es ist mißlich, solche Sachen offen auszusprechen. Sämtliche Hungerleider der Welt werden sich zusammentun und durch ihre Existenz beweisen, daß man eine Persönlichkeit sein und doch kein Geld verdienen kann. Irgend ein zweifelhafter Nurliterat, der beim geringsten Zusammenstoß mit der Wirklichkeit die ganze Schönheit seiner Seele enthüllt, wird mich gewiß verachten und einen Theaterbörsianer nennen. Mir ist das gleichgültig. Ich sage die Wahrheit, wie ich sie sehe. Ich bin stets ein Feind der Literatur gewesen, die von Nurliteraten gemacht wird. Der Zusammenstoß mit der Wirklichkeit bildet die Charaktere und mit ihnen das Kunstwerk.

Ich sollte ja aber über Cabarets reden. So verscherze ich mein Glück. Läßt man mich schon einmal als Kritiker zu, so verliere ich den Faden und kritisiere Menschen, die mit Kunst nichts weiter gemein haben, als daß sie darüber schreiben. Im Metropol-Cabaret tritt ein musikalischer Clown auf, der seine Zuhörer sehr gut unterhält. Plötzlich fragt er das Publikum: „Ist es nun hier nicht ganz nett und viel schöner als im Kino?" Ich möchte auch so harmlos fragen: Ist es nicht im Cabaret oft bei weitem amüsanter als in mancher

Komödie eines preisgekrönten Dichters? Ich billige gewiß nicht alles. Im vorigen Monat hörte man in der Behrenstraße einen fettgedruckten Komiker ältester Sorte, der die akustischen Emanationen magenbeschwerter Soldaten besang. Dabei sollte man nun Roastbeef mit Remoulade essen. Aber in diesem Monat ist es durchweg sehr amüsant. Martin Kettner erzählt ausgezeichnete Witze. Rudolf Nelson hat einen „süßen" Anschlag. Das Beste aber ist seine Frau: Käte Erlholz. Sie ist mit der Zeit die echteste Vertreterin, nach der Waldoff, für Typen geworden, die die berliner Lebensauffassung verkörpern. Sie ist immer dieselbe; aber darin liegt ihre Stärke. Die Art, wie sie den kleinen Siegfried Meyer in den Schlaf singen läßt; wie sie den Einbruch in der Villa Marcuse schildert, wo man einem gänzlich abgerüsteten Soldaten: „Die Waffen nieder!" zuruft; wie sie die Anschauung eines kleinen Ladenmädchens nur aus ihren Antworten an einen Herrn widergibt; die Selbstverständlichkeit, mit der sie den unsagbaren Reim auf „müssen" nicht sagt: das alles wäre fast pariserisch zu nennen, wenn es nicht so völlig berlinisch wäre.

Das ist ein Abend-Cabaret. Es steht zu erwarten, daß die Nacht-Cabarets in absehbarer Zeit ihren Betrieb einstellen. Es ist auch wirklich nicht gut, daß die Bürger von Berlin um ihre Nachtruhe betrogen werden. Ich muß aber schleunigst aufhören, denn ich merke, daß ich nahe daran bin, einen Artikel über das Cabaret-Geschäft zu beginnen.

Bayrisches Viertel / von Vinder

Die Ausbildung von Stadtvierteln mit Eigencharakter hängt, so möchte man meinen, irgendwie mit der Logik zusammen, vollzieht sich, denkt man, nach bestimmten Regeln und historischen Gesetzen und gliedert sich harmonisch ein in den natürlichen Ablauf der Dinge auf Erden. Aber wir leben in einer Welt des Kuriosen, und jene vernünftige Vorstellung vom Werden und Wesen einer Siedlung trifft nicht mehr zu, seitdem die Terrainhändler und die Bauunternehmer Straßen auf Vorrat herstellen und die Häuserware, gefällig aufgemacht, dem Publikum unter allerhand Kniffen anhängen müssen. Seit dieser Zeit ist nicht nur die äußere Prägung eines Stadtviertels ein Geschäft, etwa das einer Immobilien-Aktiengesellschaft, sondern auch die Bildung des Charakters dieses Ortsteils geschieht lediglich unter der formenden Hand des Herrn Bodenspekulanten selber, der die Häuser und die Stadt und die Menschen darin nach seinem Bilde schafft.

*

Irgendwo im südlichen Westen Neuberlins verläuft eine der vielen Innengrenzen dieser Stadt. Man tritt von einer Straße in die andre, überschreitet den Fahrdamm — und an den Häusern, Läden, Vorgärten, Menschen, ja an der Luft selber wird alles unversehens anders, wird gleitender, ungewisser, dematerialisierter: man ist im Bayrischen Viertel. Aus vier Windrichtungen steigen hier zum Bayrischen Platz die Straßen im Glanz ihrer Neubauten hinan; und langsam wächst das Viertel jetzt dem Süden entgegen, bis dorthin, wo die Ringbahn ihm einstmals ein unfreiwilliges Ende setzen wird.

Man spürt die Veränderung des Milieus, des Rhythmus, der Environs, kurz: jener Dinge, die wir nur mit einem Fremdwort völlig zu erfassen vermögen, weil sich in unsrer treuen Muttersprache derlei aus Mangel an Bedarf nicht findet. Man spürt sie, ob man vom Westen, vom schöneberger Kleinbürger- und Hebammenviertel herkommt, ob vom Osten, dem rührigen Geschäftsmittelpunkt des alten Wilmersdorf, oder von Norden her, aus dem berlinischen Pensionopolis und Neu-England: immer nämlich verläßt man Gegenden, die eine erkennbare, loyale und schließlich nutzbringende Aufgabe zu erfüllen bestrebt sind — wohingegen das Bayrische Viertel einem Zweck, außer dem, vorhanden zu sein, augensichtlich überhaupt nicht dient, und seine Bewohner ein losgelöstes, rätselhaftes und lilienmäßiges Dasein führen.

So hat es den Anschein, und so ist es. Den Anschein stellst du fest, wenn du etwa um elf Uhr des Vormittags durch die Straßen gehst, die zum Bayrischen Platz führen. Hier ist früher Morgen; die Fenster sind verhängt, und nur vereinzelt erscheint an ihnen ein fettes und blinzelndes Gesicht, das verschlafen auf den Asphalt blickt. Man steht hier also grad aus dem Bette auf; und hat auch durchaus keinen Anlaß, es früher zu tun. Denn die Geschäfte, die man zu versehen hat, drängen nicht; sie liegen später. Falls sie überhaupt irgendwann liegen; und das ist unsicher. Denn man lebt im Bayrischen Viertel von Geldmitteln riskanter Provenienz, und die Herren hier, so monokeltragend sie auch sind, müssen die schmalen Bezüge aus der Familienstiftung oder die Oberleutnantspension auf irgend eine Weise, durch Gelegenheitsarbeit, komplettieren. Auch den Damen geht es unsicher, denn man weiß bekanntlich nie, ob den Herrn Prokuristen nicht eines Tages der Staatsanwalt holt, oder wann der Agrarier aus der Uckermark das Zeitliche verläßt, und welche Order das Kommando des Königsleutnants aus Stettin beendet — worauf man hinter den Barschank- oder den noch profanern Laden-Tisch zurückzukehren hat.

Die Familien, die im Bayrischen Viertel wohnen, stammen zumeist aus Oesterreich-Ungarn, sind Geschenke Kaiser Franz Josephs an das befreundete Deutsche Reich. Das Oberhaupt ist Direktor, und die Damen (es sind immer Töchter da, halbwüchsige, niemals alternde) — sie gehen spazieren und ins Café.

Im Café des Nachmittags, im Restaurant des Abends und danach in der Bar ist das Bayrische Viertel eng beisammen, findet der frohe Korso des Lebens dieser Kulturgemeinschaft statt. Dort siehst du in blendenden Lackschuhen den Herrn, der eine Glatze, einen Cutaway und einen Cylinder, aber augenblicklich grade keine Taschenuhr hat; siehst die beiden lispelnden, tuschelnden und Wasser trinkenden Gentlemen, die mit einander unter Zuhilfenahme schmieriger Notizbücher und unzähliger Zettel verhandeln. Erblickst den Mann, der in die Tasche greift und, einem Zauberkünstler vergleichbar, nichts als funkelnde Brillanten daraus produziert. Auch die alleinstehenden Damen zwischen Fünfzehn und Fünfundvierzig bemerkst du, sie, die niemals ohne Hund dasitzen, und Goulasch essen, als bekämen sie dafür bezahlt, statt ihrerseits zahlen zu müssen; und auch die Weiblichkeit mit Anhang fällt dir ins Auge, wie sie im Glanze nachgemachter Edelsteine mit der jüdischen Geste im Korbstuhl sitzt und die Sammetkappe mit den Eselsohren oder den Reiherfedern auf dem Kopfe hat: weder säend, noch erntend, vom himmlischen Vater aber dennoch recht wohl genährt.

Restaurant, Café und Bar des Bayrischen Viertels sind nur Abstufungen desselben Phänomens, sind graduell, nicht essentiell verschieden. In der Bar sagt man Du zur Nachbarin, im Café noch Sie: während man im Restaurant so tut, als sei überhaupt alles in Ordnung, als sei man Rheinischer Großindustrieller, Materialienverwalter bei der Eisenbahn oder Seehandlungsrat; und nicht, wie in Wirklichkeit, Schieber.

*

Das Bayrische Viertel ist ein Werk Georg Haberlands, Haberlands des Zweiten, des Herrn der Berlinischen Bodengesellschaft. Ihn rief die Stadt Schöneberg seinerzeit herbei, damit er Armeen aus der Erde stampfe. Armeen zahlungsfähiger und wohlgesinnter Bürger, die der Stadt wenig Umstände und viel Freude machen sollten. Im Zeitraum von fünf Jahren stand denn auch eine neue Stadt, mit dem Bayrischen Platz als ihrem Haupte da, bereit, die Scharen aufzunehmen. Und sie kamen. Aber man darf zweifeln, ob sie den Wünschen und Hoffnungen Schönebergs entsprachen: während kein Zweifel walten kann, daß sie, als Inhalt betrachtet, sich mit der Form

deckten, die man ihnen bot; daß der große Hexenmeister Haberland nicht nur allerhand Blendwerk aus Ziegelstein, Mörtel und Asphalt, sondern auch die dazugehörigen Menschen in die Welt gerufen und nach Schöneberg geschickt hat.

Und das verlief so. Kaum hatte Haberland die Verwertung des brachliegenden schöneberger Ackerlandes übernommen (und die Stadt zunächst einmal durch diese Wüste, statt durch die Hauptverkehrsstraßen, die Untergrundbahntrace gelegt): da begann er auch schon mit jenen wohlbekannten Verkäufen im Sturmschritt, die das System Haberland charakterisieren. Parzelle auf Parzelle mußte losgeschlagen werden (hundert Prozent Dividende galt es zu errechnen!); und da tausende von Quadratruten abzusetzen waren und auch damals die Kapitalisten, die wirklich bauen können, keinem auf der flachen Hand wuchsen: so mußten eben Leute kaufen und bauen, die es eigentlich nicht, nein, die es überhaupt keineswegs dazu hatten; denen man mithin nicht nur die Baustelle kreditierte, sondern sogar das Baugeld — wozu hatte denn die Berlinische Bodengesellschaft ihre Schwester, die Berlinische Bodenkreditgesellschaft? — denen man also auch das Baugeld, gegen hypothekarische Sicherung, und angemessene, das heißt: bei Baugeld recht kräftige, Zinsen pumpte. Recht kräftige Zinsen lange zu zahlen, machte aber dem Bauunternehmer wenig Freude: so jagte er den Bau, die Mauern einen halben Backstein stark, in die Höhe, wurstelte ihn eilfertig zusammen, um möglichst bald eine ‚feste' Hypothek zu bekommen und das teure Baugeld abzulösen. Feste Hypotheken aber geben die Realkreditinstitute nur, wenn das Haus vermietet ist: so mußte der Unternehmer Bewohner in das neue Haus schaufeln, woher er sie immer bekam, mußte Mietverträge abschließen, um Zahlen vorweisen zu können. Wobei es nicht darauf ankam, daß die Zahlen jemals Wirklichkeit annahmen und die Miete in der Tat einmal im Kasten klang: wenn nur langfristige Verträge vorgelegt werden konnten, war man allseitig zufrieden; denn Urkunden sind es, die den Deutschen imponieren, und vor denen er sich beugt, bis die rauhe Wirklichkeit den schönen Schein zerstört.

So geriet der Mechanismus in Gang, und die Maschine, vom Terrainhändler konstruiert, stampfte, pumpte Menschen in die Bauten, und die Eigentümer bekamen mit Mietnachlässen, Scheinverträgen, Vordatierungen und Rückdatierungen ein volles Haus. Ein Haus solcher Mieter, die derlei mitmachten, voller ‚Schauspielerinnen', Leutnants a. D., Direktoren, Herren ohne

Beruf und Damen mit einem, aber einem, den man nicht weiter nennt.

So wirkte das System Haberland: und zwar zunächst, sozusagen, in der Front. Die Rückseite muß aber fast noch nachdenklicher stimmen. Die Häuser, die auf dem ehemaligen Kartoffelboden mit jener unheimlichen Geschwindigkeit, von der Sorge gepeitscht, emporstiegen, mußten zwar nach etwas aussehen (sonst kaufte sie niemand, und lockten sie keinen Mieter); mußten aber zum andern mit Mietern bis zum Rand angestopft werden (sonst brachten sie keinen Kaufpreis und keine Hypotheken, und der Unternehmer ging perdü). Somit mußte man bis an die letzte Grenze der Ausnutzungsfähigkeit bauen, mußte die Fassade wie ein Schaufenster herausputzen, die Höfe aber eng, winklig und lichtlos machen. Die Städte-Hygieniker predigen zwar von guter Durchlüftungsmöglichkeit bei Wohnbauten — aber wer kanns allen recht machen? Waren nur die Aesthetiker einigermaßen zufrieden, so konnte die Gesundheitslehre getrost ein wenig beiseite stehen.

Auf diese Weise kamen jene Dreizimmerwohnungen zustande, die gut und gern in einer einzigen passablen Stube des ältern berliner Genres Platz haben. Zu denen man allerdings an der Hand gewaltiger Balustraden, durch spiegelnde Hallen und über teppichbelegte Treppen hinansteigt.

*

Man ist dabei, uns ein zweites Bayrisches Viertel zu bescheren, mit einem Stich ins Philisterhafte vielleicht, aber eins, das deshalb doch kaum sympathischer werden wird. Voller Stolz verkündet nämlich der Direktor der Tempelhoferfeld-Aktiengesellschaft: Die Bebauung dieser patriotischen Gegend, die man uns so recht vor der Nase wegeskamotiert hat, werde nach den Grundsätzen und überhaupt in der Art und Weise des Bayrischen Viertels erfolgen. Dem Herrn Direktor muß mithin der Erfolg dieses Viertels nachdrücklich imponiert haben; und man erkennt, wieder einmal, daß es verschiedene Methoden gibt, die Dinge zu betrachten. Daß mancher bloß den Schimmer der Stuckfassade, ein andrer die engen Höfe; einer nur die Menschenmengen, der andre die einzelnen sieht.

Daß aber der Direktor der Tempelhoferfeld-Aktiengesellschaft das Gegenständliche von derselben Seite ansieht, wie der Direktor der Berlinischen Bodenaktiengesellschaft, die das Bayrische Viertel aus dem Nichts ins Dasein rief: das ist deswegen nicht verwunderlich, weil beide Aemter in Personalunion von Herrn Haberland verwaltet werden.

Antworten

F. A., B. D. und andre. Ich denke: am Schluß des fünfundzwanzigsten Jahrgangs. Vorläufig gibt es noch kein Generalverzeichnis der Beiträge zur ‚Schaubühne', und täglich kommen Fragen nach alten Aufsätzen. Ich will also zunächst einen Auszug aus dem Inhalt aller bisher erschienenen Nummern machen; und beginne dieses Mal.

G. Ch. Nett, daß Sie mir schicken, was Sie über meinen ‚Maskenball' schreibt, wenn ich es auch, selbstverständlich, längst verschlungen hatte. Nur zwei Sätze: „Hier ist es, daß Verdi durch alle gebrauchten Formeln, durch französische oder italienische Landschaften hindurch bis zur Quelle der musikalischen Phantasie steigt, Mozart benachbart. Das musikalische Leben an sich fließt dahin, rein, ursprünglich, himmlisch." Man sollte meinen, daß man dieses Werk in jedem Opernhause jeden halben Monat einmal müßte hören können. Berlin hat zwei Opernhäuser. Aber weder Unter den Linden noch in der Bismarckstraße scheint man sich des rechten Wegs zu den Reichtümern der Opernliteratur bewußt zu sein.

Jean Gilbert. Aber Sie sind durchaus nicht bewuchert worden. Herr Mandel hat Ihnen, als Sie noch nicht die Reklametrommel, sondern die Schalmei in der Einsamkeit spielten, auf sein nicht geringes Risiko achtundzwanzigtausend Mark gezahlt. Er hätte sie immerhin verlieren können, denn wenn Sie sich an Wagner erinnern, so werden Sie zugeben, daß nicht alle Komponisten gleich ins Verständnis der großen Masse dringen; er hätte sie verlieren können, und weder Sie noch ein Hahn hätte danach gekräht. Zufällig haben Sie eingeschlagen und zwar sofort eingeschlagen — und nun hat er auf einem absolut rechtsgültigen Vertrag bestanden. Seien Sie froh, daß ein Vergleich zustande gekommen, und daß er für Sie so günstig ausgefallen ist.

Journalist. Sie werden, das weiß ich im voraus, eine Rechtfertigung dafür verlangen, daß ich grade jetzt den Vinder über das Bayrische Viertel sprechen lasse. Zwar scheint mir dergleichen immer belangvoll; aber weil für Sie und Ihre Kollegen Aktualität wichtiger ist als Bedeutung, so sei Ihnen gesagt: Das Bodenproblem darf zwei Tage lang ‚aktuell' genannt werden. Denn das Wiederspiel des Bayrischen Viertels, das Tempelhoferfeld, feiert in dieser Woche seinen dritten Geburtstag. Auch hier kein Stadtteil, sondern eine Unternehmergründung. Auch hier nicht Groß-Berlin, sondern eine Terrainspekulation. Und weil ein neues Bayrisches Viertel droht, deshalb ist es angebracht, einmal das alte zu betrachten.

F. Rach . . . , Brünn. Was denn — Berlin soll vom ‚Tell' geschwärmt haben? Von Hauptmanns ‚Tell'? Woraus schließen Sie das? Ja, wären überall so wundervolle Analysen erschienen wie jene, die Moritz Heilmann im ‚Merker' veröffentlicht hat! Aber ohne Schlenther stünde Heimann mit dieser vorbildlichen Kritik einsam da. Lesen Sie sie, die ins Wesen trifft, und Sie werden Heimann lieben, wofern Sie das nicht schon immer getan haben. Daß Hauptmann auf die humanistische Bildung keine Rücksicht genommen hat, das wollen sie ihm hier nicht verzeihen. Heimann: „In praxi aber möchte man doch die Stellen, die man noch im Halbschlaf auswendig kann, und über die man seine Aufsätze gemacht hat, nicht vermissen."

Und vor allem — werde geflügelt, Wort! — schreibt er vom Regisseur, der dies und jenes tue: „ . . . alles aus Angst, er könnte die Gönner langweilen." Alles aus Angst — das scheint fast immer die Triebfeder, das Motiv, das A und O des Kunstbetriebs zu sein. Was uns hier, in der Kritik, auf der Bühne und sonstwo, so bitter fehlt, ist ja nichts als dieses: Mangel an Angst.

Die zärtlichen Verwandten / von Theobald Tiger

Am zweiundzwanzigsten Oktober
(seit langer Zeit, jahraus, jahrein)
übt seiner Künstlerschar der Ober-
theaterintendant ein Stücklein ein,
weil man der Kaiserin Auguste
Viktoria gratulieren mußte.
Der Imperator billigt solches,
es freut sich das Geburtstagskind,
auch bei den Herren des Gefolches,
sind welche, die begeistert sind,
charmiert ist die Prinzeß Caecilie,
und auch der Kronprinz lächelt froh —:
ein Strahlen geht durch die Familie.
Man macht das alle Jahre so.

Man kann nicht immer äußerst weit sehn.
So plant man denn hinwiederum
im Jahre Neunzehnhundertdreizehn
ein Lustspiel, klein und nett und dumm:
es ist verfaßt von dem geschickten
Komödiendichter Benedikten.
Der Herrscher hörts geneigten Ohres,
es freut sich das Geburtstagskind,
die Mädchen seines Damenflores
sind heiter, wie so Mädchen sind,
charmiert ist die Prinzeß Caecilie,
und auch der Kronprinz lächelt froh —:
ein Strahlen geht durch die Familie.
Man macht das alle Jahre so.

Nun hat man — sinds die Titelworte? —
die ganze Arbeit euch zerfetzt:
ein Federstrich, zwei Kaiserworte,
und euer Stück ist abgesetzt.
Es waren jene wohlbekannten,
geschätzten ‚Zärtlichen Verwandten'.
Der Imperator billigts wenig,
es hüstelt das Geburtstagskind,
man denkt an einen alten Keenig,
der keineswegs so gänzlich blind,
pikiert ist die Prinzeß Caecilie,
und auch ihr Mann zieht ein Gesicht —
nicht häufig ists in der Familie:
doch diesmal leistet man Verzicht.

Rundschau

Die armseligen Besenbinder

Der alte Raschke, der nun fünfundsiebzig Jahre an der Last seines Daseins und nicht viele weniger an der seiner Rutenbesen trägt, hat nichts und hatte nichts als „die Hoffnung und den Glauben", daß sein Jüngster, der Glücksucher und Erbe seiner Sehnsucht nach einer schönern Welt, reich und beglückt in die Armeleutestube zurückkehren wird. Er träumt, schwer berauscht von gestohlenem Wein, wie er vors goldene Himmelstor kommt, wie sie alle eingehen in die Seligkeit, die ihm sein Leben irgendwie verbittert oder verschönt haben, und wie sich ihm die Gnadenpforte weit öffnet, weil „die dort arm waren, hier reich werden sollen". Aber er darf nicht hinein, ihm wird „keine Freude Himmels und der Erden", bis der Sohn wieder da ist, bis er ihm das Rapunzel, die treu behütete Enkeltochter, hat übergeben können. Und die Blutsehnsucht, in der auch das Rapunzelchen vom heimgekehrten Vater träumt, treibt den Johannes Habundus, der nun ein Graf geworden, zurück. Mitten in der Not und Schande trifft er die Seinen — und wird von ihnen nicht erkannt. Nur Rapunzel spürt im Instinkt das nahverwandte Blut, läßt sich von dem verdächtigen Fremdling reich beschenken und muß mit allen Raschke-Leuten in Haft weil sie sich über den Erwerb ihrer Juwelen nicht äußern will und ihre Großeltern überdies eines Einbruchs bezichtigt werden. Der Alte hat mit seinem andern Sohn den Einbruch tatsächlich verübt. Das schiert ihn wenig, „denn den lieben Gott bestehlen wir doch alle, aber der rennt nicht gleich zum Amtssekretär, der muß sichs von Mensch und Vieh gefallen lassen . . Der lacht womöglich noch drüber." So lacht auch er, lügt im Verhör den Amtssekretär mit köstlicher Naivität an und bricht erst zusammen, als Rapunzel sich über ihren Reichtum ausschweigt. Daß sie gestohlen hat, erträgt er nicht, denn dem scheidenden Sohn hat er einst am ärmlichen Lager des Säuglings versprochen, das Kind rein zu halten. Aber wie sein Leugnen ihn vor dem Gefängnis rettet, so hilft sein unerschütterlicher Optimismus ihm nach und nach auch über das Unbegreifliche hinweg. „Warum sollte das Mädel nicht Sachen haben, soviel sie will!" Damit nimmt er die Eintönigkeit und den Jammer seiner Existenz wieder auf, im steten Glauben an den, der wiederkommen wollte. Und als seine Sehnsucht sich endlich erfüllt, als er ahnt und weiß, wer der fremde Graf bei seinem Rapunzel ist, da stirbt er vor Freude. Johannes Habundus, den die Sehnsucht durch die Welt trieb, drückt dem

Vater, den dieselbe Sehnsucht in der ärmlichen Enge seines Daseins, trotz manchem Vergehen vor dem Gesetz, gütig erhielt, die Augen zu. So tötet die zur Wirklichkeit gewordene Illusion den, der von dieser Illusion ein langes schweres Leben zehrte.

Das nämlich erscheint mir als der Dichtung Sinn, daß nur die Illusion das Glück der Menschen ausmacht, und daß nur der ein wahrhaftes Leben lebt, den sie trägt. Handgreiflich beweisen ließ sich die Wahrheit schwer. Drum ward der Stoff dem Dichter zum Märchen, in dem wir gern an die Realität des Unwirklichen glauben. Herausgelöst aus der Kette der Causalität und doch hinaufgehoben in eine höhere Wirklichkeit, so zieht die Handlung vorüber voll drastischen Humors, voll praller Lebensfrische und wiederum voll zarter Symbolik, die sich nirgends ins Schemenhafte verliert. Kein Drama, aber eine beglückende Dichtung von tiefer, schöner Menschlichkeit.

Der Aufführung des dresdner Hoftheaters konnte Carl Hauptmann dankbar sein, denn Hanns Fischer spielte den alten Raschke mit wunderbarer Echtheit und ganz aus der innern Anschauung heraus — unter Partnern, die seiner nicht unwert waren, und in einem dekorativen Rahmen, der alles Theaterflitters bar blieb.

Christian Gaehde

Operettenmusik

Wie muß sie sein, damit man sie gebrauchen kann — nicht: damit sie gefalle? Operettenmusik ist ein Gebrauchsgegenstand, wie Schränke, Kleider und eventuell die Zahnbürste. Wie muß sie sein? Muß sie musikalische Qualitäten haben? Muß sie leicht faßlich sein? Hübsch? Gemein? Dudelnd?

Ich weiß nicht. Das Publikum weiß auch nicht. Aber — brauchen muß man sie können. Im täglichen Leben anwenden, sozusagen . . .

Der Radfahrbote muß sich den Schlager vorführen können, wenn er, stumpfsinnigen Auges, durch die Straßen pedalt, nicht achtend, wen er anrempele — aber sein gespitzter Mund muß leise und falsch pfeifen: „Das ist der Herr da drüü—ben — von Numro süü—ben . . .“ Die Komponierung muß geeignet sein für alle Lagen des Lebens: der Student, der frohbeschwingten Schrittes auf das Bücherregal zuschreitet, um seine Alimentationsverpflichtungsmängel festzustellen, muß es lieblich singen; das fegende und waschende Dienstmädchen muß die Bodenkammern erfüllen mit der Kraft ihres Mezzosoprans; die Kaffeetischrunde muß im Stande sein, bei den großen Gesprächen über Kunst sie taktmäßig in die Debatte zu werfen, die Melodie nämlich, wenn anders es eine ist; und auf unsern häuslichen Gängen mag sie uns begleiten für und für.

Gott schütze die Operettenmusik! Wie denn, wenn diese alle, Erholung suchend von den Trivialitäten des Tages, die zweite Cherubim-Arie gröhlten? Wohin, wenn der moderne Schusterjunge, der Messingbeu, sich einen aus der ‚Aida‘ pfiffe? Wenn Florestan aus der Wanne tönte, worin der

saubere Hausherr sich spült...!

Man muß etwas haben, das man im Munde trägt, wie in der Hand den Spazierstock.

Die Amerikaner haben den Kaugummi. Wir haben die Operettenmusik.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Leopold Ely und Max Schoenau: Fräulein, gestatten Sie? Dreiaktige Burleske.

W. Imperatori: Das Spiel um die Gnade, Drei Akte. Ahn & Simrock.

Annahmen

Milan Begovic: Die letzte Tanzstunde des Bischofs von Orleans, Impromptu. Wien, Deutsches Volksth. Comoedia.

Vor der Reifeprüfung, Einaktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne. Comoedia.

Fritz von Unruh: Louis Ferdinand Prinz von Preußen, Schspl. Frankfurt a. M., Schsplhs. Erich Reiß.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

18. 10. Artur Dinter: Das eiserne Kreuz, Fünfaktiges Volksst. Oldenburg, Hofth.

Carl Hauptmann: Die armseligen Besenbinder, Altes Märchen. Dresden, Schsplhs.

Paul Ottenheimer: Der arme Millionär, Operette, Text von Julius Bauer. Wien, Johann-Strauß-Th.

Unterricht

Die Höhere Fachschule für Theaterkunst wird Sonnabend, am 1. November mittags 12 Uhr in den Ateliers der Kunstgewerbeschule Reimann eröffnet im Beisein staatlicher und städtischer Behörden und interessierter Korporationen, wie der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger und der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Die Feier findet in Form einer Probelektion statt, wobei die einzelnen Lehrkräfte Einführungen in ihre Unterrichtsgebiete geben werden.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Wilhelm Schmidtbonn: Der verlorene Sohn, Ein Legendenspiel in drei Akten. Kammerspiele.

1. Die Zutaten zur Handlung schwanken zwischen Eingebungen eines dichterischen Gemüts und willkürlichen Schnörkeln.

2. Auf die großen menschlichen Motive ist die seelische Stellung der Gestalten zu einander gebracht. Doch in Schreien der Sehnsucht, der Scham, des Jubels bricht die reine Lyrik Schmidtbonns wiederum durch.

3. Bei aller Dürftigkeit des Problems ist Schmidtbonn auch auf diesem Irrwege nicht mit einer Durchschnittsbegabung zu verwechseln.

4. Schmidtbonn stellt sich zu der schönen Parabel wie ein echter Dichter. Er gestaltet sie schlicht und einfach.

5. Schmidtbonns Legendenspiel ist primitiv, naiv, grade, bündig, eindeutig wie das Gleichnis des Evangelisten, von dem es ausgeht.

*

II. Henri Nathansen: Hinter

Mauern, Schauspiel in vier Akten. Komödienhaus. (Siehe: Schaubühne IX 5.)

1. Ein unehrlicher Reißer.

2. Ein mittelmäßiges Tendenzdrama.

3. Durch mancherlei Anekdoten und spaßige Erwiderungen wird der Glaube an den Ernst dieses Tendenzstücks erschüttert.

4. Ein sympathisches Tendenzstück.

5. Der Erfolg des Stückes ist den ersten drei Akten zuzuschreiben, die eine ungewöhnlich fein getönte Milieuschilderung bieten.

Die Schaubühne

Erster Jahrgang

1. Hofmannsthal: Oedipus. J. Theodor: Harden. Rudolf Rittner: Die Krähen. George Altman: Edward Gordon Craig.
2. S. J.: Wilhelm Tell. Handl: Wien die Theaterstadt. Bab: Hofmannsthal.
3. S. J.: Barnowsky. W. Fred: Fritz Mauthner. Rittner: Abend im Villenviertel.
4. S. J.: Holzbock und Blumenthal. Bahr: Ein Dokument. Greiner: Kayßlers Drama. K. W. Goldschmidt: Arthur Eloesser. Bab: Wedekind.
5. Bab: Julius Hart. Rittner: Die Rosnerkinder. Treitel: Die Reise ins Engagement. (5—7) Karl v. Levetzow: Die Renaissance der Pantomime.
6. S. J.: Stein unter Steinen. A. Grabowsky: J. Landau. Ludwig Bauer: Offenbach. Bab: Vollmoeller und Stucken.
7. S. J.: Comédie française. Handl: Schnitzler. Landauer: Die Neue Freie Volksbühne. Bab: Eulenberg. S. J.: Ferdinand Bonn.
8. S. J.: Reinhardts „Käthchen von Heilbronn". Bab: Ibsen, Björnson, Strindberg. Treitel: Zirkus Hülsen.
9. S. J.: Das vierte Gebot. (9 und 10) Emil Geyer: Vom moralischen Problem des Schauspielers. Bab: Metropoltheater. S. J.: Der achtzigjährige Haase.
10. S. J.: Allerseelen am Rhein.
11. S. J.: Antworten. Edmond Rostand: Ueber die Technik des Dramas. Richard Specht: Vom wiener Opernwesen. G. Vollerthun: Gemma Bellincioni. Treitel: Billethandel.
12. S. J.: Sudermann, Wildenbruch, Hebbel. Oppeln-Bronikowski: Vom griechischen Theater. L. Bauer: Vom Mißbrauch der Kritik.
13. S. J.: Zwischenspiel. Emil Geyer: Reinhardts Dekorationen. Otto Tugendhat: Paul Goldmann. Bab: Matkowsky. S. J.: Der Fall Schildkraut.
14. S. J.: Ein Feiertag. Bab: Oscar Sauer. Treitel: Kostümlieferung an Schauspielerinnen. Lasker-Schüler: Bei Julius Lieban.
15. S. J.: Die herbe Frucht. Handl: Schönherr. Martin Buber: Die Duse in Florenz. Treitel: Urlaub. Georg Gräner: Salome.
16. S. J.: Anmerkungen. Leo Feld: Festspiele. Polgar: Oscar Wildes Lustspiele. Walter Reiß: Opernhausregie. S. J.: Direktor Bonn.
17. S. J.: Weihnachtsgeschenke. J. Theodor: Hermann Stehr. Richard Dehmel: Die Erweckung des Herrschers.

Preis jeder Nummer: vierzig Pfennige.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 6. November 1913 Nummer 45

Der Kaiser baut / von Robert Breuer

Die Architektur ist die Erledigung von Aufträgen. Der Architekt kann nicht, wie etwa der Dichter, aus einer Leidenschaft heraus gestalten; zunächst bedarf er stets eines Bauherrn. Dieser Bauherr wird der Leistung des Architekten zum Maßstab; und dies nicht nur, was die Größe und die technische Gattung des Hauses betrifft. Der Auftraggeber ist der geistige Compagnon des Architekten. Der Bau ist immer nur eine Diagonale zwischen den Vorstellungen des Künstlers und den Wünschen des spätern Benutzers; Bauen ist eine Art von Diplomatie. Dabei kommt es darauf an, daß beide Parteien etwas zu geben haben, daß sie also etwas sind. Die Pyramiden wären ohne die Macht der Pharaonen nicht möglich gewesen; und den Peters-Dom hätte man eher ohne Michelangelo als ohne das Papsttum bauen können. Alle große Architektur ist Spiegelung herrschender Gewalt; alle Architektur ist Waffe für die, die etwas zu verteidigen haben und etwas erobern wollen. Die Geschichte lehrt, daß noch immer befehlender Lebenskraft der ausführende Bau-Operateur gefunden wurde; noch immer antworteten dem Pathos absoluter Herrschgewalt die abstrakten Figuren der Architektur. Aber auch das Umgekehrte läßt sich aus der Geschichte lesen: mit dem Herzog fällt der Mantel, mit dem König sinken Krone und Schloß. Woher käme es wohl sonst, daß heute niemand eine Kirche, ein Schloß zu bauen vermag! Und selbst wenn es einer könnte — wäre wohl jemand da, der solcher Fähigkeit die Tore aufstäte? Niemand. Der Gang der Entwicklung ist herzlos; es gibt da keine Kompromisse. Wenn der Kaiser heute bauen will, dann bleibt ihm nur Herr Schwechten. Es bleibt Herr Ihne; es bleiben die akademischen Verwalter toter Formeln. Das Schloß von Posen ist nicht nur eine Fackel der Revolution: es ist die bereits vollzogene Ablösung des Königtums. Es sind die Könige, im höhern Sinn gesprochen, bereits obdachlos geworden.

Die Architektur offenbart so, das Wesen des Auftraggebers fördernd und erklärend, oder es verwischend und antiquarisch glossierend, die metaphysische Entwicklung des Geschichtsverlaufs. Es wäre schwächlich, hier an Zufälle zu glauben; es erfüllen sich Gesetze. Der Sonnenkönig bekam ohne Anstrengung sein Versailles: heute muß Herr Schwechten erst alte Vorlagewerke wälzen, und nur kopierend kann er mühsam den zu spät gekommenen Befehl erledigen. Wenn er nicht (das ist das Tragische an solch einer Angelegenheit) tatsächlich eine starke architektonische Begabung wäre, würde die Unmöglichkeit, einem alt gedachten Königstum heut eine Pfalz zu errichten, selbst dem Blinden deutlich sein. Solange der Wechselprozeß, durch den Architektur entsteht, nicht bewußt gefälscht wird, solange kann ein geschichtlich überwundener Bauherr auch nur wesenlose Erinnerungen gebaut bekommen. Und abermals gilt die Umkehrung: wer sehnsüchtig einen vorübergegangenen Machtzustand sucht, wird dem architektonischen Rhythmus des lebenden Tages sich verweigern. Der Kaiser tat nur, was er tun mußte, als er in Breslau an der Halle der Zehntausend vorüberschritt. Das waren nicht so sehr die Schatten des Hauptmann-Spieles, die vor der Tür lagerten: das war der große Atem des Volkes, der diese Rippen sich gewaltig heben und die Kuppel sich gigantisch spannen machte. Es ist unmöglich, daß Einer zugleich das Schloß in Posen und die breslauer Halle freiwillig mit schlagendem Herzen für sich in Anspruch nehmen kann. Es fragt sich nur: ob die Zukunft über Posen oder über Breslau ihren Weg nehmen wird. Doch nein: diese Frage entschied sich bereits an der Zerfaserung dessen, was da auf Befehl des Königs geschah, und an der bezwingenden Großheit des andern, was der Demokratie zu einem monumentalen Ausdruck verhelfen wollte.

Weder der Papst noch der Kaiser sind heute architektonisch produktiv; sie können es nicht mehr sein. Darum ist es eine Ungerechtigkeit, sie zu tadeln, wenn sie Bauten, die man ihnen auslieferte, auf den toten Strang geraten ließen. Es wäre weit loyaler gehandelt, den König vor solchen Dokumentationen seiner Verwandlung zu bewahren. Womit freilich nicht gesagt sein soll, daß nun etwa das Parlament berufen wäre, Bauherr aller großen Bauaufgaben zu werden. Wohl aber ist die Organisation derer, die mit heißem Willen um die Kultur, das heißt: um die letzten Ausdrucksmöglichkeiten des lebendigen Lebens ringen, zu solchem Amt berufen. Wie solche Notwendigkeit bureaukratisch zu regeln wäre, kann den nicht interessieren, der davon überzeugt ist, daß noch immer der prädestinierte Bauherr die

Steine sich untertan machte. Es kommt die Bauperiode der Demokratie; der Eisenbeton ist ihr ein Pionier. Sie kommt unaufhaltsam. Dann aber ist es Menschenpflicht, die Könige davor zu bewahren, im hoffnungslosen Kampf mit einer siegenden Form sich öffentlich Niederlagen zu holen. Die Könige können nicht mehr bauen. So sollten die Berufenen der Zeit desto entschiedener ihrer Bauherrenpflicht genügen.

Shakespeare / von Thomas Carlyle

Ins Deutsche übertragen von Egon Friedell

Sonderbar genug, wie dieser Mann sozusagen durch bloßen Zufall zu uns kam. Ich denke mir immer: so groß, still, in sich vollendet und selbstgenügsam ist dieser Shakespeare, daß wir vielleicht nie von ihm als Dichter gehört hätten, wenn jener warwickshirer Landjunker Lucy ihn nicht wegen Wilderns verfolgt hätte! Wald und Wind und ein Bauernleben in Stratford wären für diesen Mann genug gewesen! Aber kam nicht jene wunderbare Blüte unsres ganzen englischen Lebens, die wir Elisabethinische Aera nennen, ebenfalls ganz von selbst? Der Baum Igdrasil blüht und welkt nach seinen eigenen Gesetzen — die zu tief sind für unsre Untersuchungen. Gleichwohl blüht und welkt er, und jeder Zweig und jedes Blatt ist da, nach festen ewigen Gesetzen; kein Sir Thomas Lucy, der nicht zu der Stunde kommt, die ihm bestimmt ist. Sonderbar, sage ich, ist dies und nicht genügend beachtet: wie jedes Ding mit allen andern zusammenwirkt; kein welkendes Blatt auf der Straße, das nicht ein unentbehrlicher Teil der Sonnen- und Sternensysteme wäre; kein menschliches Denken, Reden oder Tun, das nicht der gesamten Menschheit entsprungen ist und früher oder später, merklich oder unmerklich, auf alle Menschen zurückwirkt! Es ist alles ein einziger Baum: Kreislauf der Säfte und Einflüsse, wechselseitiger Verkehr jedes kleinsten Blatts mit der tiefsten Wurzelfaser, mit jedem größten und kleinsten Teil des Ganzen. Der Baum Igdrasil, der seine Wurzeln drunten im Reiche Helas und des Todes hat, und dessen Zweige sich unter dem höchsten Himmel ausbreiten!

In gewissem Sinne kann man sagen, daß diese glorreiche Elisabethinische Aera mit ihrem Shakespeare, der edelsten Frucht, die sie hervorgebracht hat, dem Katholizismus des Mittelalters zuzuschreiben ist. Der christliche Glaube, den Dantes Gesang zum Gegenstand hatte, hat dieses praktische Leben erzeugt, das Shakespeare besingen sollte. Denn die Religion war damals,

wie auch heute und immer, die Seele aller Praxis, die große Elementartatsache im Leben des Menschen. Und hier ist die ziemlich merkwürdige Beobachtung zu machen, daß der mittelalterliche Katholizismus abgeschafft war, soweit Parlamentsakte ihn abschaffen konnte, bevor Shakespeare als dessen edelstes Erzeugnis in die Erscheinung trat. Er trat gleichwohl in die Erscheinung. Mit dem Katholizismus oder wessen es sonst noch bedurfte sandte ihn die Natur, als die Zeit sich erfüllt hatte; sie kümmerte sich sehr wenig um Parlamentsakte. König Heinrich, Königin Elisabeth gehen ihre Wege; und die Natur geht den ihren. Parlamentsakte bedeuten im Ganzen wenig trotz dem Lärm, den sie verursachen. Welche Parlamentsakte, welche Debatten im Unterhaus, in Wählerversammlungen oder sonstwo haben diesen Shakespeare ins Leben gerufen? Keine politischen Bankette, Enqueten, Aktien-Unternehmungen und andres unendliche Geschwätz über ähnliche echte oder falsche Bemühungen! Die Elisabethinische Aera, mit allen ihren edlen Segnungen, kam, ohne daß wir sie vorbereitet und proklamiert hätten. Der unschätzbare Shakespeare war das freie Geschenk der Natur: ohne alle Worte gespendet; ohne alle Worte empfangen, als ob es ein Gegenstand ohne viel Bedeutung wäre. Und dennoch ist es ganz buchstäblich ein unschätzbares Ding. Man sollte die Sache auch von dieser Seite betrachten.

Die allgemeine Meinung über diesen unsern Shakespeare, obgleich sie bisweilen etwas gar zu fanatisch vorgebracht wird, ist wahrscheinlich tatsächlich die richtige. Ich denke, das Urteil der Besten, nicht nur dieses Landes, sondern ganz Europas ist langsam zu dem Resultat gelangt, daß Shakespeare an der Spitze aller Dichter steht: der größte Geist, der, soweit die Kunde reicht, von sich selbst in literarischer Form Kunde hinterlassen hat. Und ich weiß wirklich niemand, in dem eine solche Stärke der Anschauung, eine solche Schärfe des Denkens zu finden ist. Eine solche Ruhe und Tiefe und milde fröhliche Kraft. Alles spiegelte sich in dieser großen Seele so treu und klar wie in einem stillen unergründlichen Meer. Man hat gesagt, daß seine Dramen allein schon in ihrem Aufbau, ganz abgesehen von allen andern sogenannten Qualitäten, einen Verstand offenbaren, gleich dem in Bacons Novum Organon. Das ist wahr; und es ist eine Wahrheit, die nicht jedermann auffällt. Sie würde deutlicher zu Tage treten, wenn wir einmal, jeder für sich, den Versuch machen wollten, ob unsereins aus Shakespeares Materialien ein ähnliches Resultat hervorbringen könnten. Das gebaute Haus erscheint allen so selbstverständlich — in allen Teilen so, wie es sein soll, als ob es durch seine eigene Gesetz-

mäßigkeit und durch die Natur der Dinge von selber zustande gekommen wäre — und wir vergessen den rohen chaotischen Steinbruch, aus dem es zusammengesetzt worden ist. Gerade die Vollkommenheit des Hauses, die den Eindruck erweckt, als ob die Natur selbst es gemacht hätte, verbirgt das Verdienst des Baumeisters. Vollkommen, vollkommener als irgend einen andern Menschen können wir Shakespeare nennen: er erkennt, weiß durch Instinkt, unter welchen Bedingungen er arbeitet, was sein Material ist, was seine eigenen Fähigkeiten sind und ihr Verhältnis zu diesem. Eine flüchtige momentane Einsicht genügt ihm nicht: er zeigt uns eine allseitige Beleuchtung des ganzen Gegenstandes; er ist ein ruhiges sehendes Auge, kurz: ein großer Verstand. An der Art, wie ein Mensch irgend eine weitläufige Begebenheit, über die er unterrichtet ist, nacherzählen wird, wie er die Dinge ausmalen und aufzeichnen wird — daran wird man am besten ermessen können, wieviel Verstand er hat. Welcher Unterschied ist wesentlich und muß vorangestellt werden? Welcher ist unwesentlich und kann übergangen werden? Wo ist der richtige Anfang, die richtige Fortsetzung und das Ende? Dies herauszufinden, erfordert die ganze Kraft der Einsicht, die dieser Mensch besitzt. Er muß die Sache verstehen; der Tiefe seines Verständnisses wird die Güte seiner Darstellung entsprechen. Auf diese Weise kann man ihn prüfen. Fügt sich Gleiches zu Gleichem? Durchdringt der Geist der Methode dieses Durcheinander, so daß in die Verwirrung Ordnung kommt? Kann der Mann sagen: Fiat Lux, es werde Licht, und aus dem Chaos eine Welt machen? Genau nach dem Maße von Licht, das in ihm ist, wird er diese Aufgabe lösen.

Oder wir können es auch so ausdrücken: Shakespeare ist vor allem groß im Zeichnen von Menschen und Dingen, insbesondere von Menschen. Seine Größe hat sicher hier ihre Wurzel. Sie ist ohne Beispiel, scheint mir, diese stille schöpferische Gabe des Durchleuchtens. Das Ding, das er anblickt, enthüllt uns nicht diesen oder jenen äußern Aspekt, sondern sein innerstes Herz und das Geheimnis seiner Struktur: es löst sich vor ihm in Licht auf, so daß er seinen vollständigen Aufbau erkennt. Schöpferisch, sagten wir: denn auch die poetische Schöpferkraft — was ist sie denn andres als die Gabe, ein Ding richtig zu sehen? Das Wort, das die Sache beschreibt, folgt ganz von selbst aus einem solchen klaren tiefen Einblick in die Sache. Und tritt nicht Shakespeares Sittlichkeit, sein Mut, seine Lauterkeit, seine Duldsamkeit, seine Wahrheitsliebe, seine ganze sinnreiche Kraft und Größe, die über alle Hindernisse triumphiert, hierin sichtbar zu Tage? Groß wie die Welt! Kein gekrümmter armseliger

Konvex- oder Konkavspiegel, der alle Dinge mit seinen eigenen Konvexitäten oder Konkavitäten wiedergibt — ein vollständig ebener Spiegel: das ist, wenn wir es uns nur recht klar machen, der Mensch, der zu allen Dingen und Menschen in den richtigen Beziehungen steht, der gute Mensch. Es ist wahrlich ein herrliches Schauspiel, wie diese große Seele alle Arten von Menschen und Gegenständen in sich aufnimmt: einen Falstaff, einen Othello, eine Julia, einen Coriolan; sie alle vor uns hinsetzt, rund und komplett; liebevoll, gerecht, allen der gleiche Bruder. Das Novum Organon und aller Intellekt, den man bei Bacon findet, ist von höchst sekundärem Charakter — irdisch, materiell, armselig in Vergleich mit diesem. Unter den Neueren findet man, streng genommen, fast nichts von gleichem Rang. Goethe allein, seit den Tagen Shakespeares, erinnert mich daran. Auch von ihm kann man sagen, daß er den Gegenstand sah; man kann von ihm sagen, was er selbst von Shakespeare sagte: „Seine Menschen sind wie Uhren mit Zifferblatt und Gehäuse von Kristall; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunde an; und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt."

Das sehende Auge! Es erschließt uns die innere Harmonie der Dinge: das, was die Natur meinte; den musikalischen Gedanken, den die Natur in diese oft rauhen Gestaltungen gehüllt hat. Etwas hat sie gemeint. Dem sehenden Auge ist dieses Etwas erkennbar. Sind es niedrige, elende Dinge? Du kannst über sie lachen, du kannst über sie weinen; du kannst auf diesem oder jenem Wege dich in eine geistige Beziehung zu ihnen setzen; du kannst, im einfachsten Falle, sie in Frieden lassen, deinen und der andern Blick von ihnen abwenden, bis die Stunde kommt, die ihnen eine praktische Grenze setzt und sie auslöscht. Im Grunde ist es die Gabe des Poeten, wie die aller Menschen, daß er genug Verstand besitzt. Er wird, wenn ihm Worte zu Gebote stehen, ein Dichter in Worten sein; oder, wenn sie ihm fehlen, was vielleicht noch besser ist, ein Dichter in Taten. Ob er überhaupt schreibt, und wann, ob in Prosa oder in Versen, das hängt von Zufällen ab; wer weiß, von was für äußerst trivialen Zufällen — vielleicht davon, ob er einen Gesangslehrer gehabt hat, ob er in seiner Jugend im Singen unterrichtet worden ist. Aber die Begabung, die ihn befähigt, das innere Herz der Dinge zu erkennen und die Harmonie, die darin wohnt (denn alles, was existiert, hat eine Harmonie in seinem Herzen, sonst würde es nicht zusammenhalten und existieren), die ist nicht das Ergebnis von Gewohnheiten und Zufällen, sondern das Geschenk der Natur selbst, die elementare Aussteuer des heldenhaften Men-

schen jeglicher Art. Zum Dichter, wie zu jedem andern Menschen, sagen wir zu allererst: Sieh! Kannst du nicht sehen, so ist es nutzlos für dich, Reime aneinanderzufügen, sentimentales Wortgeklingel zu ersinnen und dich Dichter zu nennen — es ist keine Hoffnung für dich. Kannst du sehen, so ist in Prosa und Vers, in Tun und Denken überall Hoffnung für dich. Mein grober alter Schullehrer fragte immer, wenn man ihm einen neuen Jungen brachte: „Aber Sie sind auch sicher, daß er kein Dummkopf ist?" Nun, dieselbe Frage könnte man wahrhaftig an jeden Menschen in jeder Lebenstätigkeit stellen und sie als die einzige Untersuchung ansehen, die nötig ist: Sind Sie sicher, daß er kein Dummkopf ist? Der Dummkopf ist der einzige wirkliche Unheilstifter auf dieser Welt. (Fortsetzung folgt)

Venedig / von Peter Altenberg

Ich hörte, seitdem ich da bin, man müsse vormittags zielloſe Promenaden machen durch die Gäßchen und über die Plätze mit unbekannten Statuen, mit einem Worte: schlendern! Nun, nach vier Monaten, schlendere ich endlich, wie es geboten ist, durch die übelriechenden Gäßchen und über Plätze mit unbekannten, wenn auch unschönen Denkmälern. Ich ging an unzähligen Wurst- und Käsehandlungen vorbei, deren Duft mich nicht zum Verweilen lockte, während in den Gemüsehandlungen die lila Melanzani mich nicht sehr aufregten, da ich sie in Oel bereits für ungenießbar erschmeckt hatte. Auch pomo d'oro, die bei uns ganz schlicht Paradeisäpfel heißen, konnten mich nicht erschüttern, da es hier keine Speise gibt, auf der oder in der oder neben der sie nicht die Speise selbst zu einer ungenießbaren gestalten. Es ist schwer, den edlen Paradeisapfel uns verhaßt zu machen, aber die italienischen Köche treffen es. Sie wollen ihn nicht kochen, sondern erlauben es sich in ihrer südlichen Leidenschaftlichkeit, ihn uns roh vorzusetzen, wodurch er unsre ehemalige freundliche Zuneigung einbüßt. Nun, weshalb so kritisch und boshaft sein in einem Lande, das uns geschnittene Kürbisse in Oel, Lucheti darbietet, auf daß wir unsern Hunger daran stillen!? Die Namen der Speisen wären wert, von Moissi deklamiert zu werden in aufgeregten und angeregten Mädchenschulen. Dort lebt man noch vom Klang! Wir Aelteren aber, nicht mehr Düpierbaren, ziehen einen mürben Nierenbraten mit Niere phonetisch-kulinarischen Genüssen vor! Der Italiener ist genügsam: er begnügt sich, uns für teures Geld schlechte Ware zu liefern.

Emilia Galotti

Keine Kritik wird an Schärfe Lessings Selbstkritik überbieten. Nachdem Goethe auf einer bestimmten Stufe, nachdem Friedrich Schlegel und Schopenhauer ihr zugestimmt haben und auch seit Hebbels artverwandtschaftlicher Erkenntnis ihrer Berechtigung schon wieder ein halbes Jahrhundert vergangen ist, wird man hoffentlich weder besonders originell noch besonders ketzerisch Den finden, der ruhig gesteht, daß ihm diese Dichtung eines anbetungswürdigen Geistes ziemlich unerträglich geworden ist. Diese Erdichtung eines bahnbrechenden Gehirns. Dieses völlig ungeniale Kunstwerk eines Genies der Kritik. Schlimmer als kalt: gewaltsam erhitzt. Epigramme, Antithesen, Spitzigkeiten, die dionysisch gemacht werden. Ein Unheil, das sich nicht zusammenzieht, sondern zusammengezogen wird; das nicht braut, sondern gebraut wird. Eine Fäulnis, die nicht zu riechen beginnt, sondern mühsam beschrieben wird. Ein Kampfruf wider die Tyrannen, der nicht herausgeschmettert, sondern für nötig erklärt wird. Herausgeschmettert hat ihn Schiller. Der Schluß des zweiten Akts von ‚Kabale und Liebe' wiegt die ganze ‚Emilia Galotti' auf. Seien wir dankbar: ohne sie vielleicht kein bürgerliches Trauerspiel in Deutschland. Seien wir ehrlich: sie selber geht uns nichts mehr an. Und seien wir nicht so ungerecht, das Reinhardt entgelten zu lassen.

Der konnte ja gewiß seinen Lessing lessingisch spielen. Es ist nicht so schwer, eine Vorlesung mit verteilten Rollen abzuhalten, diesen gefeilten Worten, Worten, Worten zu ihrem Recht zu verhelfen und zu vergessen, daß ein Recht, das mit Lessing geboren, für uns längst gestorben ist. Die Schaubühne als literarhistorische Anstalt. Aber wozu dann überhaupt eine Aufführung! Nein: genau wie Hauptmann bei Schiller, hatte Reinhardt bei Lessing die Pflicht, den Buchstaben zu töten. Vorher war keine Wirkung möglich. Nur heißt: ein Wirkungshindernis beseitigen nicht zugleich: eine Wirkung hervorrufen. Bei Schiller tritt sie ein, weil hinter seinen Versen ein Herz schlägt — während hinter Lessings Prosa ein Kopf arbeitet. Wenn ein Dramaturg dem Melchthal alle Reden streicht, so bleibt noch immer eine erfühlte Situation und wird erst wahrhaft erschütternd, weil sie sich nicht mehr selber plakatiert. Wenn ein Regisseur die Darstellerin der Claudia Galotti über alle

Partizipialkonstruktionen einer aufgelösten Löwenmutter hinwegpeitscht, so ist zwar nichts verloren, aber ebenso wenig gewonnen, weil diese Löwenmutter und ihr Junges und dessen Vater keine Warmblüter, sondern Posten in einem Rechenexempel sind. Es war rührend, wie Reinhardt sich abquälte, den Pygmalion zu spielen. Er ging mit wunderbarer Feinhörigkeit gegen jede papierne Wendung vor. Er weckte unverzagt Humore und Humörchen, um irgendwie Leben vorzutäuschen. Er ließ von zeitechten Hintergründen Farbenreflexe auf graue Figurinen fallen. Er tönte Gespräche aufs delikateste ab, löste aesthetische Abhandlungen in dramatisch bewegte Szenen auf und zeigte hinter einer Glastür das Volk, das nicht lange mehr diese höfische Luderwirtschaft hinnehmen wird. Man wurde nicht heiß. In einem andern Sinne, als Julius Hart gemeint hat, trifft zu, daß hier den richtigen Weg nur ein Regiekünstler finden könnte, der ganz und gar auch Dichter wäre. Er müßte nämlich das Stück, zu dem Lessing einen übersichtlichen Entwurf geliefert hat, zunächst einmal dichten.

Bis dahin wird die glücklichste Besetzung nicht viel nützen. Aber die unglücklichste immerhin vorwurfsvoll vermerkt werden dürfen. Denn Schauspielerleistungen, die ein lebloses Drama nicht beleben, haben oft genug die Eigenschaft, durch sich selber zu ergötzen — wie eine unfruchtbare Frau keinen minder schönen Anblick zu bieten braucht als eine fruchtbare. Da wurde nun also Reinhardts Verdienst, uns Frau Feldhammer als Orsina erspart zu haben, wieder aufgehoben durch seine Schuld, ihr die Claudia zugewiesen zu haben, als ob das Gebrüll einer Löwenmutter auszuhalten wäre ohne den löwenhaften Mutterschmerz. Andre Unzulänglichkeiten blieben wenigstens auf den Raum einer Szene beschränkt. Herr Kühne wußte wider Erwarten nichts mit dem Banditen Angelo anzufangen. Herr Danegger machte aus dem Maler Conti, den ich mir so klug, so klar, so schlicht und so stolz wie seinen Ersinner selber vorstelle, eine parfümierte Schranze. Orsina, deren eine Szene an schauspielerischer Ergiebigkeit freilich Akte wert ist, wurde durch Fräulein Mary Dietrich eine Stiftsdame in lächerlich undenkbarem, riesenhaft aufgeschwollenem Reifrock. Wieviel Gewicht einer einzelnen Szenen zu geben ist, bewies hiergegen Pagay als humaner Prinzenberater Camillo Rota, bewies Herr Ebert als schwermütig-bleicher und doch zuverlässig-männlicher Appiani.

Zu ihm ist Moissi der rechte Kontrast. Verwöhnt, weichlich, launenhaft, jähzornig — aber bezaubernd. Bewußt kostet er den Reiz aus, den seine Stimme, seine Prinzlichkeit, seine Grazie auf Emilien (und auf uns) übt. Hamlet und Tasso: das geht nicht. Hettore Gonzaga: das ginge, wenn Moissi nicht im Schlußakt alle Psychologie zum Teufel Marinelli jagte und mit diesem — von dem er sich bei Lessing durch eine echte Angst vor der unerwartet tragischen Entwicklung der Dinge unterscheidet — verderbt und hämisch gemeinsame Sache gegen den alten Galotti machte, und dies so deutlich, daß der doch wohl viel verzweiflungsirrer sein müßte, um den Braten nicht zu wittern. Winterstein ist bezwingend. Keine Spur von dem Heldenvater der Konvention. Ein knurriger Hitzkopf, der berserkerhaft ausbricht, als ers erfährt. Mit seiner Tochter verwandt — nicht durch italienisches Blut, sondern durch deutsches. Emilia ist nämlich die Höflich, die ich auf die Orsina-Probe gestellt hätte, und nicht bloß, weil man ihr die unentblätterte Rose nur noch mit geschlossenen Augen glaubt. Zum Schluß, vor der „Entschlossensten ihres Geschlechts", kann und soll man sie dann freilich wieder öffnen, um ein großartiges Bild von brandender Scham und tragischem Todesmut zu sehen — und neben der statuarischen Prunklosigkeit des Opfers auch den mimischen Reichtum des Opferers Marinelli nicht zu übersehen. Bassermann hat sich an keine Tradition gehalten. Er hat den gefährlichen Burschen weder entteufelt noch überteufelt. Man denkt weder an Haase, der die Kälte und Undurchdringlichkeit selber, noch an Mitterwurzer, der ein bildhübscher Altersgenosse und Spielgefährte des Prinzen war. Bassermann schiebt Marinelli ungefähr zwischen Kalb und Mephisto. Er tänzelt wie jener und kratzfußt wie dieser. Durch die geschminkte Maske des Höflings lugen manchmal die Familienzüge des Satans. Er ist devot und herrisch, süßlich und lasterhaft: ein widerlicher Kerl, der mit seiner rüsselförmigen Spürnase jahrzehntelang allen Unrat eines Duodezhofes aufgeschnobert hat. Appiani nennt ihn beim rechten Namen: ein Affe, ein ewig grinsender, rachsüchtiger, dumm-pfiffiger, lüsterner Affe, der sich beim Kupplerwesen selber noch ein bißchen anwärmt — soweit Unmensch, daß man ihm sein Mißgeschick aufrichtig gönnt. Gebt doch mit solchem Künstler, solchen Künstlern Stücke, die uns angehen, weil sie unter Menschen spielen!

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Rückblick und Ausblick

Unter diesem Titel will ich diesmal nicht die Bilanz des vergangenen Jahres ziehen und auf das neue Ausschau halten. Dazu ist es teils zu spät, teils zu früh. Es genüge für heute, daß sich die berliner Saison recht gut anläßt. Der Titel ‚Rückblick und Ausblick' bedeutet diesmal mehr als meine Stellungnahme zur Theatersaison: er bedeutet etwas Amtliches, Autoritatives. Der Geheimrat Friedel gibt seit einigen Jahren einen Großberliner Kalender heraus und hat das auch für das Jahr 1914 getan. Zwischen einem Aufsatz über Berlin als Verkehrsknotenpunkt der Wasserstraßen und einem andern über Berlins Rieselgüter hat sich Herr Oberregierungsrat von Glasenapp über die berliner Theaterverhältnisse ausgesprochen. Leider blickt er zu viel zurück und zu wenig voraus. Aber wenn ein Mann in seiner Stellung, mit seiner Erfahrung und seinem absolut unbureaukratischen Naturell über das berliner Theatergewerbe redet, so hat das unter allen Umständen Anspruch auf erhöhte Beachtung. Die sieben Druckseiten lesen sich denn auch sehr gut und man wünschte höchstens, daß der Chef der achten Abteilung des Königlichen Polizeipräsidiums die Theaterakten seines Ressorts nicht allein aus der Zeit Friedrichs des Großen, sondern auch aus einer ihm näher stehenden Zeit dem Publikum zugänglich machte. Wenn man aber den Aufsatz auf seinen Stimmungsgehalt prüft, so möchte man fast annehmen, daß die Darstellung der guten alten Zeit nur zu symbolischen Zwecken so ausführlich geworden ist, daß in Wahrheit unsre neue schlechte Zeit nur wie ein Bild der alten, im Verklärungsspiegel aufgefangen, wirkt.

Herr von Glasenapp stellt mit Recht fest, daß das Theater ein Gewerbe (besser wohl noch: ein Geschäft) ist und auf der andern Seite die Verkörperung der dramatischen Kunst bildet. Leider verkörpert sich aber auf dem Theater die dramatische Kunst zum geringsten Teil. Das galt für anno dazumal und gilt für heute. Friedrich der Große bewilligte dem Komödienhaus am Gendarmenmarkt einen jährlichen Zuschuß von zehntausend Talern — worauf es einging. Der Schauspieler Schuch erwarb für zwanzigtausend Taler ein Haus in der Behrenstraße und baute ein Komödienhaus für deutsche Schauspiele. Friedrich der Große war jetzt vorsichtiger und gab gar nichts mehr — worauf Schuch aufhörte. Es fand sich sofort ein Nachfolger: im Jahre 1775 erhielt der Schauspieler Döbbelin das

privilegium odiosum, in Berlin Theater zu spielen. Er bekam keinen Zuschuß, mußte vielmehr (dies sollte eine Vergünstigung sein) von jeder Vorstellung einen Thaler in die Armenkasse zahlen. Wie mancher Direktor wäre jetzt froh, wenn er ihn einnähme! In diesem Komödienhaus war einer der größten Erfolge Lessings ‚Minna von Barnhelm'. Das Stück konnte neunzehnmal wiederholt werden. Damals war eben Berlin noch eine kleine Stadt. Döbbelin hätte die Tradition seiner Vorgänger aufrecht erhalten und wäre ebenfalls zusammengebrochen, wenn nicht Friedrich Wilhelm der Zweite mit wirklichen finanziellen Opfern ihn unterstützt und sein Theater zum Königlichen National-Theater erhoben hätte. Dieser König hat auch Mozart einen Antrag gemacht, der den göttlichen Wolfgang besser gestellt hätte. Das sollte man ihm hoch anrechnen. Der Umstand freilich, daß das Komödienhaus zum National-Theater erklärt wurde, hat seinen Zusammenbruch nicht aufgehalten. Auch in unsrer Zeit hat ja derselbe Titel nicht mehr heilbringend gewirkt. Im Jahre 1809 zahlte man in dem königlich subventionierten Theater die Gagen meist mit Benefizvorstellungen. Man denke, was damals dem König passiert wäre, wenn Gustav Rickelt schon gelebt hätte. Man denke lieber nicht, denn es ist gar nicht auszudenken.

Schließlich war der Schauspieler Iffland Direktor geworden. Herr von Glasenapp stellt mit Bedauern fest, daß dieser Direktor des Königlichen Schauspielhauses gezwungen war, der oberflächlichen Geschmacksrichtung entgegen zu kommen und hauptsächlich Kotzebue zu spielen. Ueber ihn kam auch Friedrich Wilhelm der Dritte nicht recht hinaus. Das ist bekanntlich der König, welcher rief, und alle, alle kamen. In sein Theater kamen sie jedenfalls nicht, und so verbot er denn im Jahre 1816 die Errichtung eines zweiten ständigen Theaters. (Damals hatte Berlin zweihunderttausend Einwohner, wäre also nach heutigen Begriffen für drei große Theater reif gewesen.) Erst im Jahre 1822 kam dasjenige Element in das berliner Theater-Geschäft, das Leben in die Bude brachte. Dieses Element hieß Cerf. Cerf erhielt das Privileg für das am Alexanderplatz zu erbauende Königstädtische Theater, in dem er alles mögliche spielte und sehr erfolgreich war. Damit war die erste Privatbühne geschaffen. Die Entwicklung geht dann nicht nur in dem Aufsatz des Herrn von Glasenapp, sondern auch in Wirklichkeit so schnell vorwärts, daß man rufen möchte und müßte: Percat sequentes!

Es gibt in Groß-Berlin jetzt 30 Privat-Theater, wovon 23 dem Schauspiel dienen; es gibt ferner 26 kleinere Theater, 326 Singspielhallen und 300 Kinos. Da soll noch jemand sagen,

daß man sich in Berlin nicht amüsieren kann. Herr von Glasenapp meint: es sei nicht gut, daß man sich so viel amüsiert — wir hätten einfach zu viel Theater. Im Verhältnis zur Bevölkerung ist das keineswegs richtig. Es können alle Theater bestehen; und dafür werden in diesem Jahre fast alle (es gibt höchstens einen einzigen Zusammenbruch) den Beweis liefern. Warum haben wir aber soviel Theater? Herr von Glasenapp antwortet: „Das Streben, einen Anreiz auf das Publikum auszuüben und die Möglichkeit, dadurch in Serienvorstellungen enorme Summen zu verdienen, ist einer der Hauptgründe des Anwachsens." Einer der Gründe mag das ja sein. Ein andrer wichtiger Grund lag aber bisher darin, daß die persönliche Bedeutung unsrer Direktoren in den letzten Jahren mehr und mehr zurückgegangen ist. Unfähige Theaterleiter haben die Möglichkeit der Konkurrenz nicht nur geschaffen, sondern zur Notwendigkeit gemacht. Wenn man mit Herrn von Glasenapp das künstlerische Ebenmaß der Aufführungen des Königlichen Schauspielhauses zugibt, so wird man nicht immer meiner Meinung sein. Man wird aber erfreut sein, auch von amtlicher Seite der Stadt Berlin zugestanden zu sehen, daß sie als Theaterstadt den Vergleich mit allen Städten der Welt aushält. Wenn das Ansehen des berliner Theatergewerbes und sein Kredit in den letzten Jahren stark geschädigt worden sind, so mag Herr von Glasenapp mit Recht behaupten, daß in unsrer Zeit der schlechte Geschmack nicht bloß geduldet, sondern bewußt gefördert wird. Aus diesem Grunde bitte ich, den Chef der achten Abteilung des Königlichen Polizeipräsidiums inständigst, sämtliche Kinos, besonders solche mit literarischen Films, zu schließen.

Pygmalion / von Alfred Polgar

Eine umgängliche, behagliche Komödie, wohl geeignet zum qualifizierten Bühnenfutter für bessere Leute. Es werden nicht so viele gebildete, mit Anstand fröhliche, gescheite und die Gescheitheit des Zuhörers listig karessierende Theaterstücke geschrieben, als daß man dieses neue Werk des populären, anerkannten, in der besten Gesellschaft gern getragenen Gesellschaftskritikers Bernard Shaw mißachten dürfte. In den Ateliers der heimischen Theaterindustrie, das steht fest, wird nicht annähernd so gute Ware erzeugt.

Erster Akt: Professor Higgins, gelehrter Linguist und Phonetiker, macht zufällig die Bekanntschaft eines zerlumpten, schmutzigen Blumenmädchens, das einen ebensolchen Dialekt spricht. Zweiter Akt: Er beschließt, an diesem Objekt seine

Wissenschaft zu erproben, wettet, es würde ihm gelingen, durch phonetische Erziehung aus dem Straßenmädel eine Herzogin zu machen. Dritter Akt: Eliza, die bei Professor Higgins Aufnahme gefunden, ist bereits soweit herangebildet, daß der Professor es wagen kann, sie zum Jour seiner Mutter mitzunehmen. Bei der alten Dame benimmt sich Eliza komisch-rückfällig. Vierter Akt: Der Professor hat seine Wette gewonnen. Eliza war in hocharistokratischer Gesellschaft, und kein Mensch dort verdächtigte sie, nicht dazu zu gehören. Der Professor ist zufrieden. Für ihn ist die Sache erledigt. Aber Eliza ist unzufrieden. Sie hat sich eine Seele zugelegt, Empfindung, ein Gefühl ihrer Menschenwürde und außerdem, wie man vermuten darf, Liebe für Higgins. In all diesen frischgewonnenen Abstrakten fühlt sie sich durch Higgins beleidigt. Er behandelt sie teils als Sache, teils als Dienstbote. Deshalb wirft sie ihm die Pantoffeln an den Kopf und verläßt sein Haus. Fünfter Akt: Der Professor ist auf der Suche nach Eliza. Aus vielem ist zu erraten, daß seinem (ahnungslosen) Herzen das Mädchen bereits weit mehr ist als eine gewohnte Hausgenossin. Folgt lange Auseinandersetzung zwischen beiden, mit mancherlei aufklärenden Worten über die Beziehungen der Menschen im allgemeinen und jene der in Frage kommenden Individualitäten im besondern. Freundliche Schlußperspektive auf baldige Heirat.

Professor Higgins ist ein zerstreuter Gelehrter älterer Fasson, rauhschalig und süßgekernt. Geld spielt keine Rolle. Eliza ist ein schematisches Lustspiel-Weibchen; gutgeartet, gescheit, bildhübsch natürlich (eine mieße Eliza wäre von Higgins unbarmherzig hinausgeworfen worden), beispiellos tugendhaft, keinerlei Anfechtung unterworfen, trotz jahrelangem Aufenthalt „in der Gosse“ (wie es bei Shaw pathetisch heißt) nicht einmal gestreift von der Sünde. Eine verlauste Lilie — so findet sie Higgins. Und als solche ist Eliza repräsentativ für den Geist des ganzen Stücks, in dem süße Lustspielkonvention auf eine leicht wegwaschbare Art rauh verkrustet erscheint. Nebenfiguren von Belang: des Higgins überlegene, kluge, unsentimentale Mutter; Elizas humorvoller Vater, ein Mistbauer, der als unwürdiger Armer sich seines Lebens freut, durch ein jählings über ihn hereinbrechendes Legat aber der Moral, den Pflichten und Unfreiheiten des Mittelstandes ausgeliefert wird. Der Mistbauer hat eine erstaunliche Fähigkeit, sein Ich zu objektivieren und seine Weltanschauung in pointierten Formeln auszusprechen. Aber was der Mistbauer über sich sagt, und wie er es sagt, ist lustig genug, um mit der provokanten Unwahrscheinlichkeit zu versöhnen, daß er es sagt, und wie er es sagt. Auch bei

ihm spielt Geld die dem Geld einzig taugliche Lustspiel-Rolle: keine.

Diese Komödie von dem Mann, der aus einem Mädchen eine Dame macht, aber dabei das Weib übersieht, ist voll freundlicher Schwank-Magie. Die Menschen sind gut, die Welt mit Matratzen gepolstert, die Blumenmädchen selbst Blumen, die Mistbauern geistreich, die Gelehrten nehmen verwahrloste Straßenmädeln ins Haus, und die Mütter der Gelehrten rezipieren sie als ihresgleichen, das Straßenmädel sagt in Gesellschaft „Dreck", und eine junge, wohlerzogene Lady, der man einredet, dies sei der neue mondäne Plauderton, sagt fünf Minuten später auch „Dreck", londoner Proleten erben von amerikanischen Millionären große Legate und beklagen sich darüber, ein erwachsener Professor und ein erwachsener Oberst leben sechs Monate mit einem hübschen jungen Mädchen unter einem Dach und interessieren sich nur für des Mädchens Phonetik, nur für die Phonetik. Das lieblichste Possenwunder aber ist die Umwandlung Elizas aus einem schmutzigen Dialektfink allerprimitivster Denkfähigkeit in eine zarte, ihres Wertes und ihrer Würde bewußte Lady. Die Sprache lernte sie von Higgins, schön. Aber von wem lernte sie sitzen, gehen, stehen? (Er selbst lümmelt, räkelt sich, pflanzt sich auf). Von wem lernte sie ihre kluge, feine Menschlichkeit? (Er selbst ist ein kurzsichtiger Narr). Von wem lernte sie Takt, Anstand, Manieren? (Er selbst ist ein Flegel; ein unangenehmer, peinlicher Flegel noch dazu, weil seine Flegelei geistigem Hochmut entspringt). Und was geht denn überhaupt den phonetischen Fachfexen die Eliza an, soweit sie nicht Sprache ist?

Menschliches Unterfangen — sei es nun von Liebe, Haß oder von einem Ehrgeiz inspiriert — kraft eigenen Willens eines andern Seele zu formen und schöpferisch zu determinieren: da liegt sicher ein Thema, das den tragischen wie den Komödien-Dichter reizen mag. Aber hier ist es durchaus ins Konventionell-Liebenswürdige entwickelt. Ein feiner Kopf stellte das Problem, ein routinierter Theatermensch walzte es zum flachen Komödienstoff aus, ein Klugredner verwischte den Eindruck der Flachheit durch aufgepreßtes dialektisches Ornament. In ‚Pygmalion' hat Shaws Witz, so unterhaltlich auch seine Einfälle, seine Trugschluß-Bizarrerien, seine listig langsame Ernte der reifen Lustspiel-Konsequenzen sein mögen — in ‚Pygmalion' hat dieser Witz eine schlechte Eigenschaft: er ist neckisch. Er hat keine Stoßkraft, der der Zuhörer unterläge, sondern er wirbt um ihn, er schmeichelt sich an ihn heran und bittet, gütigst zu merken, wie elastisch er sei. Reizende Kühnheiten erfreuen das Par-

terre, das Charme-Glöckchen läutet silbern, und Flöten der unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit tirilieren, harmonisch verschleiert: amo profanum vulgos.

Natürlich schillert die Komödie von Klugheit und Anti-Klugheit, das heißt: sie huldigt leidenschaftlich dem bon sens, und einen Augenblick später verrät sie ihn mit lächelnder Ekstase. Sie sagt ihre, nicht kostspieligen, heitern Paradoxe mit einem Ernst, der bedeutendere Absichten durchschimmern läßt, und spricht Gewöhnliches mit solchen Akzenten der Quietschvergnügtheit, daß auf innere Lustigkeit von den Dimensionen einer Weltanschauung geschlossen werden darf. Sie läßt Pointen so fallen, daß jedermann sie hören muß, und blinzelt eine Pointe hinzu, wenn dem gesprochenen Wort keine zu entnehmen ist. Eine amüsante Komödie, nicht geist-reich, aber mit einer geistverschwenderischen Gebärde, die den Kritikern, den Zahlkellnern der öffentlichen Meinung, zu imponieren geeignet ist.

Ibsen und Flaubert / von Julius Bab

Ibsen blieb sein Leben lang ein Romantiker. Auch, als er die tragischste aller Satiren auf die Romantik schrieb, den ‚Peer Gynt', und die böseste, ‚Die Wildente' — auch da eiferte er immer nur gegen sich selbst, auch da traf er immer noch den Kern seines eigensten Wesens. Am Schlusse seines langen Lebens aber ward die Vergeblichkeit seines Widerstrebens offenbar — rein trat der Romantiker hervor, und sah auf das gelebte Leben der angespannten Tat mit klagender Verachtung: Daß wir nicht gelebt haben, das sehen wir, wenn wir Toten erwachen. Von allen Zeitgenossen am meisten Aehnlichkeit mit Ibsen hat Gustave Flaubert durch die ungeheuer skrupulöse, nie befriedigte Art seines Seins und Arbeitens, durch die unbeirrte Wahrhaftigkeit und harte Sachlichkeit seines Naturells, durch die wollüstige Leidenschaft, mit der er sich das Leben „schwer" gemacht hat. Der freilich große Unterschied liegt darin, daß bei Flaubert die herrschende Leidenschaft eine wesentlich aesthetische, bei Ibsen eine ethische ist. Flaubert mühte sich um einen vollkommenen Stil, in dem Glauben, daß die höchste Wahrheit nur im reinen Kunstwerk faßbar sei. Ibsen rang um den Ausdruck dessen, was er als wahr empfand, bildete danach seinen Stil zur Tauglichkeit und schloß mit einem Hohn auf den ‚Dichter'. Flaubert war zerrissen, weil er seinen reinen Schaffenstrieb immer wieder von Instinkten der ausschweifendsten Liebe, des Hasses, der wild romantischen Empfindsamkeit ge-

kreuzt fühlte — Ibsen, weil sein im Grunde romantischer Fatalismus sich immer wieder von aktiveren, sozialen Instinkten zu Willen und Hoffnung aufgestört fand. Der ehrte die reine Handlung und sah sich vom Schwall des Gefühls gestört — jener glaubte im Grunde nur dem mystischen Gefühl und sah sich zu Handlungen verführt. Dies erklärt ihre Aehnlichkeit, erklärt aber auch, warum in dieser inneren Auseinandersetzung bei Flaubert der Ton mit ganz andrer Wucht, bewußt und entschieden auf die antiromantische Seite fiel. Flaubert war doch in seinem letzten Ziel sicherer, klarer als Ibsen und deshalb siegreicher. Er hat am Ende doch das Gefühl gehabt, vollbracht zu haben, worauf es ihm ankam. Denn trotz aller Skepsis, die Flaubert selber gegen seine Produktion nährte: Ein paar Werke sind ihm ganz gelungen. Ein Mann, der die Versuchungen des heiligen Antonius so beschreiben kann, ist Herr all der ekstatischen Leidenschaften geworden, die er in sich wogen fühlte, und er gibt so der Welt ein großes Vorbild. In solcher sieghaften Bemeisterung der Form liegt aber auch das positive, das realistisch triumphierende Moment der großen Dichtung, mit der Flaubert ein episches Fazit des romantischen Jahrhunderts geschaffen, das neben Ibsens dramatischer Trilogie bestehen muß. Ich meine jene ‚Geschichte eines jungen Mannes', die den unendlich bedeutsamen Titel ‚Education sentimentale' führt — ein Titel, den wir uns gut über der ganzen Geistesgeschichte des romantischen Jahrhunderts denken können. In diesem Roman geht nicht nur ein romantisch-hamletischer Jüngling — ein ganzes Geschlecht von jungen Leuten, die die Wirklichkeit nicht fassen und bemeistern können, geht zugrunde. Von sehnsüchtigen Hirngespinsten: erotischen, artistischen, politischen umnebelt, tappen sie an aller Verwirklichung vorbei; der Traum nimmt ihnen die Kraft zum Leben. Die zwei aber, die schließlich übrigbleiben und, in scheinbar abgeklärter Ruhe beieinander sitzend, mit stillvergnügtem Gespräch das Buch beschließen, die sind keine tätigen freien, wirklichkeitmeisternden Geister geworden, sondern Philister, klägliche Knechte des Wirklichen; in kleinen, sinnlichen Egoismen, laulich bedeutungslosem Gedankenspiel erschöpft sich ihr typischer Philisterschwatz. Der Traum hat ihren Geist verzehrt — erwacht sind sie schal und gemein. Diese ganze Generation hat nichts geleistet: sie hat umsonst gelebt. Und ihre Ruhe ist Friedhofsruhe. Die steinharte Fassung dieses großen Gedichts darf uns nicht darüber täuschen, daß Flaubert hier aus dem allerpersönlichsten Anteil heraus das Schicksal des romantischen Problematikers geschrieben hat, daß er eigenste Gefahr hier gestaltend überwand.

Er war ein romantischer Mensch; aber er verachtete und haßte alles, was in ihm romantisch war. Eine einzige Stelle aus seinen vielen außerkünstlerischen Aeußerungen mag hier sprechen. Sie knüpft an eine Betrachtung des französischen Romantikers, des Herrn de Musset, an. Flaubert sagt:

„Für ihn bestehen die Organe der Poesie aus Nerven und Magnetismus. Aber ihre Elemente sind von hellerer Natur. Wenn es genügte, empfindliche Nerven zu haben, dann wäre ich mehr wert als Shakespeare und Homer, die ich mir als sehr wenig nervös vorstelle. Diese Verwirrung ist ruchlos, das darf ich sagen, der ich durch geschlossene Türen Leute, die dreißig Schritt weit entfernt miteinander leise sprachen, deutlich verstanden habe, ich, dem man durch die Bauchhaut die Eingeweide vibrieren sieht, und dem in dem Zeitraum einer Sekunde Millionen Gedanken, Bilder und Zusammenhänge aller Art wie entzündete Raketen eines Feuerwerks im Gehirn aufspringen. Die Poesie beruht keineswegs auf einer schwächlichen Veranlagung des Geistes, und die nervöse Reizbarkeit, die Fähigkeit, grenzenlos zu fühlen, ist Schwäche. Um mich klarer auszudrücken: wäre mein Gehirn kräftiger entwickelt, dann hätte mich das Rechtsstudium nicht vor Langeweile krank gemacht, statt Elend hätte ich Gewinn daraus gezogen. Und statt, daß ich den Kummer im Kopf trug, fuhr er mir in die Glieder, daß sie in Krämpfen zuckten. Es war krankhaft. So gibt es Kinder, auf welche die Musik schlecht wirkt; sie haben große Anlagen, behalten beim ersten Zuhören die Melodien, regen sich beim Klavierspielen auf, magern ab, werden bleich, und ihre armen Nerven zucken vor Qual, wie sich Hunde winden, wenn sie Musik hören. Nicht unter solchen Kindern sind die Mozarts der Zukunft zu erwarten."

Wenn man sich erinnert, daß nach Friedrich Schlegels romantischem Grundsatz die „grenzenlose Reizbarkeit des Gemüts" die Mutter aller geistigen Tugend ist, so wird man erkennen, mit wie verzweifeltem Ingrimm hier ein höchst Beteiligter aufs Herz der Romantik zielt. Dieser Flaubert ist in der Geschichte des romantischen Geistes im neunzehnten Jahrhundert ein nicht weniger merkwürdiger Fall als Henrik Ibsen. Wie jener in der geistigen Grundstimmung, so war dieser seiner Nervendisposition nach geborener Romantiker; aber sieghafter als Ibsens moralische Aktivität stemmte sich Flauberts klassisches Formgefühl wider den auflösenden Geist. Das Zeichen des Kampfes, der krampfhaften Anspannung freilich, wich auch von ihm und seinem Werke nie völlig. Wie er diesen romantischen Grundzustand, den heute noch immer gewisse Geister für den einzig menschenwürdigen halten, bis in seine physischen Wurzeln hinein gekannt, gelebt — verachtet und unterdrückt hat: das ist die eigentliche Lebensleistung Gustave Flauberts.

Aus einem Buch, das unter dem Titel ‚Fortinbras — oder der Kampf des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik' bei Georg Bondi in Berlin erscheint.

Der Abbé de Servy \ von Ulrich Rauscher

Da kommt der Bürger Servy, einst Abbé de Servy, frech am hellen Nachmittag durch die Straßen von Paris. Robespierre herrscht und der Henker Simon. Servy trägt noch die kokette seidene Soutane aus der Königszeit und in den Taschen, wie zur Königszeit, liederliche Bilder, die er schnell und stets zur Hand hat. Die Soutane ist eine nicht ungefährliche Eitelkeit Servys, aber er hilft sich, indem sein höhnisches Maul täglich hundertmal das Bett der gerichteten Königin bespeit. Fragt ihn ein mißtrauischer Jakobiner, ob er dem Bürger Kapet nachtrauere, so lacht er und sagt: „Sie scheinen nicht zu wissen, daß die große Revolution dreihundert meiner Gläubiger für immer befriedigt hat", und fragt ihn seufzend ein heimlicher Royalist, so lacht er auch und sagt: „Damals gabs keine so hohen Prämien auf den Kopf eines Feindes der Regierung, wie heute, mein Freund, zum Beispiel auf Ihren" und packt ihn, denn er ist immer noch stark, und schleppt ihn ins Gefängnis. Dies ist der Abbé de Servy.

Er ist eben auf dem Wege zu Madame Terezia, wie immer am späten Nachmittag, wenn er bei irgend einer andern guten Freundin ausgeschlafen hat. Er macht dann vielleicht einen Umweg über die Place de la Grève, um nach dem Tagewerk der Guillotine sich zu erkundigen. Er geht heut eilig, denn er weiß, daß er irgend etwas verschlafen hat, nur kann er sich nicht mehr erinnern, was. Rasch geht er dahin. Hinten, am End' der Straße braust es auf. Aus den dunstigen Kneipen stürzen Männer und Weiber, die seit einem Jahre betrunken sind. Sie fallen über zwei vollgeladene Leiterwagen her und reißen und zerren und brüllen. Servy stürzt vorwärts, über ihn klirren an den schmutzigen Häusermauern hastig geöffnete Fenster. Fragen jagen von Haus zu Haus vor ihm her. Er wirft einen Weiberhaufen aus einander und schlägt einen Halbwüchsigen unter die Räder, der einer jungen Aristokratin die Corsage aufreißt. Dann springt er rasch beiseit, und schon geht der Takt galoppierender Pferde, den er, fast ohne zu wissen, gehört hat, mitten durch das Gebrüll und wird unregelmäßig und manchmal fast lautlos, wenn er über Fallende und Gefallene fegt. Der Schmutz springt ringsum. Ein hastiger Ruck, die Karren ziehen schwer an und holpern in einem Durcheinander von dampfenden Pferden und schreienden Gardisten rasch weiter. Nur die junge Dame mit der zerrissenen Corsage liegt geschlossenen Auges am Rand des schmalen Trottoirs. Die Rotte sammelt sich wieder und schreit in sinnloser Wut.

„Ein Priester, ein Priester" heults, aber gleich lachen sie wieder und rufen: „Das ist ja Servy." Auch Servy lacht, aber etwas unschlüssig. In einem andern Stadtteil hätten sie vielleicht nicht gewußt, wer Servy ist. Er geht weiter, rasch und atemlos. Er fürchtet sich mit einem Male, so allein unter all diesen.

Dies Bild bleibt ihm den ganzen Abend, an Madames Lehnstuhl, am Spieltisch: In einer unbekannten Vorstadtgasse geht er allein, ist auf einmal umringt, weiß nicht woher, er überragt die andern still und bleich, dann blitzt irgend etwas, und dann ist er verschwunden. Die Menge zerstreut sich, drei schleppen eine Last.

Servy blickt nach seiner Freundin, aber Madame flüstert mit zwei Herren vom Wohlfahrtsausschuß. Servy ist seltsam beunruhigt. Ein Fenster muß auf sein, denn die Kerzen flackern unaufhörlich; die Geldstücke klirren gedämpft über den Lederbezug der schlanken Tische. Hier wird nicht um Assignate gespielt, die sind gut für Feuillants. Servy will aufstehen und hören, was die Herren vom Wohlfahrtsausschuß erzählen. Es ist etwas geplant, man weiß es, Servy weiß es, aber er kann sich nicht erinnern, und er muß aufpassen, er kennt seine Spielpartner, die wie Aristokraten betrügen. So spielen sie. Madame Terezia lacht hell und grausam und zerrt mit ihrer kleinen festen Hand Goldfäden aus dem Polster ihrer Armlehne. Die Seide reißt, und es gibt einen kreischenden Laut. Da merkt Servy, daß alles schweigt. Nur die Goldstücke .... Er steht auf und setzt sich wieder. Er merkt, daß alles auf die Straße lauscht. Da unten entfernen sich harte Schritte. Madame lacht und ruft: „Ist es wahr, Bürger Abbé, daß Sie einen Feind des Volkes mit meinen Corsetnesteln gebunden haben?" Da wacht Servy auf: „Gewiß, Bürgerin, es war der Graf d'Estrelles, und ich sagte ihm, daß Sie täglich die zwei schönsten Gefangenen damit fesseln." Madame steht auf und stellt sich neben den Abbé. Der hat alle Unruhe vergessen und flüstert ihr ins Ohr, während er die Karten pointiert. Weit hinten sagt einer: „Robespierres Pistole versagte . . .", aber Servy hört nicht, er flüstert in ein kleines Ohr, über das sich eine schwarze Locke legt: „Die schöne Dame lag vor mir, ihre Corsage war zerfetzt, und gerade unter der kleinen linken Brust war ein brauner Fleck, den hatte ich schon einmal gesehen." „Wo, Abbé, wo?" Mechanisch geben Servys Hände die Karten, nehmen die Karten, schichten da und dort kleine goldene Häufchen. „In Malmy, ja, in Malmy, nach einem Schäferspiel, ich küßte das Fleckchen und sagte . . ." „Sie sagten . . .?" „Auf diesen Fleck will ich mir ein Haus bauen . . . mit dem Geld, das Sie

mir leihen, damit ich ihn Ihrem Gatten nicht verrate.“ Madame lacht auf und preßt sich erinnerungsvoll an seine Soutane. Dann schweigt wieder alles, und auf der Straße ists wie Patrouillenschritt. Der Abbé trinkt sein Glas leer und flüstert und spielt. Aber Madame zittert ein wenig, und über die Treppe kommt ein gedämpftes Heraufsteigen. „Die Posten sind verdoppelt“, sagt jemand, dann geht die Tür auf, und vier Soldaten stehen in dem dunklen Viereck. Der Abbé springt auf. Ein Wort, das lang schon in seinem Ohr ruht, geht ins Gehirn, er hörts jetzt: „Robespierre...“ Die Soldaten stehen regungslos, aber alles sieht auf den Abbé. Da steht er, nachdenklich, die Karten in der Hand. Ein Tritt knarrt auf dem Parkett. Servy hebt den Kopf, macht einen Sprung zur Seite. Ein Kartentisch fällt, und für einen Augenblick ist über dem Boden und in den Ecken ein goldenes, kicherndes Rollen. Aber der Abbé steht schon an der Wand — über ihm ein Leuchter — zieht seinen Degen, macht eine kleine Reverenz und ruft: „Die Herren wollen mich zu meinem Freunde Robespierre bringen? O, ich werde ihm sogar zuvorkommen. Machen Sie sich keine Mühe! Ich möchte nicht Madame Terezia zugunsten von Madame Guillotine untreu werden.“ Und stößt sich den Degen rasch und energisch in die Brust. Die Wache springt vor, Madame stöhnt auf und nimmt den Arm eines schlanken, hübschen Mannes, aber Servy reicht dem Soldaten, der Miene macht, den Sterbenden noch gefangen zu nehmen, seine Karten, die etwas blutig sind, und murmelt: „Nehmen Sie, mein Lieber. Als Sie eintraten, hatte ich den großen Schlag, spielen Sie für mich . . .“

Antworten

An den Löwen Samuel Tropengewächs. Armer Löwe! Dazu hat dich deine treue Mutter Amalia in den Urwäldern gesäugt, gehegt, gepflegt, gewindelt und großgezogen; dazu hat dich die Expedition Hagenbeck mit Mühe und einer Falle gefangen; dazu hat dich der Domptöhr Morderini mit vielen Pistolenschüssen gebändigt — dazu, daß Emmy Destinn, noch heiß von ihrer herrlichen Valentine, den vollen Arm in deiner gepflegten Mähne begrabe. Sie haben dich mit Schabefleisch gefüllt bis an den Rand und haben dir vier Tabletten Aspirin zu essen und eine halbe Zitronenlimonade zu trinken gegeben — alles, damit Emmy Destinn, der Gegenstand meiner Anbetung, den vollen Arm in deiner gepflegten Mähne begrabe. Sie stand da, im Herzen die Angst, im Portemonnaie die dreitausend Mark Honorar, und sperrte den süßen Mund auf — und schon dachtest du, Tropengewächs, sie wollte singen. Und weil dir das auf einen vollen Magen nicht bekömmt, so knurrtest du leise. Und mit Erstaunen und mit Grauen sahens die Reporter und Edelfrauen. Aber wer hat sie denn hinein-

geschickt? Wer hat denn das Klein-Emmychen bei den Löwen Samuelchen gehen lassen? Das Ewerschen! Der Daimon der Filmfabriken, der Hanns Heinz Dampf in allen üblen Gassen. Das ist hübsch, Samuel, daß du der Sängerin, meinem Liebling, der prachtvollsten Frauenstimme im ganzen Umkreis der Natur, nichts angetan hast. Wenn du aber einmal ihren Manager zu packen kriegst, dann beiß ihm beide Hände ab, damit er keine Taten seines sogenannten Geistes mehr verüben kann. Den Kopf, den magst du lassen stahn.

Advokat Wenzel Goldbaum. Sie laufen in der Stadt herum und erzählen jedem, der es wirklich nicht wissen will, daß Sie mich verklagen werden, weil ich Sie „unsäglich" genannt habe. Lassen Sie mich, vorläufig in pace, die Gründe für dieses Urteil letzter Instanz aufzählen. Sie standen da und behaupteten unter starkem Verbrauch von forensischen Gesten, es sei unerhört, ein Stück vor der Aufführung zu besprechen. Ein paar Monate vorher hatten Sie auf der andern Seite gestanden, einen Zeitungsmann in meiner Lage verteidigt und auf die Frage des Vorsitzenden, wie man denn ein Stück vor der Aufführung besprechen könne, seelenruhig erwidert: „Was ist denn dabei?" Sie haben sich in Hitze gefuchtelt, der Talar geht mit Ihnen durch, und soweit man aus den schwierigen Konstruktionen Ihrer Sätze klug wird, erfährt man — nämlich ich, der es beschwören würde, ein paar Kriminalstudenten meiner Bekanntschaft, die es gleichfalls beschwören wollen, und der Börsencourier, der es gedruckt hat — daß nunmehr die Zeit vorüber sei, „da sich die Bühnenschriftsteller jede Ablehnung gefallen lassen mußten". Jetzt, hinterher, wo Ihnen unbeteiligte verständige Menschen auf die Toga treten, kriegen Sie es mit der Angst und haben nichts, wenigstens nicht dieses, sondern ganz etwas andres gesagt: „Die Zeit ist vorüber, da sich Bühnenschriftsteller jeden Eingriff in ihre Rechte und jede widergesetzliche Schädigung gefallen ließen." Das ist, mit Verlaub, ein Unsinn, weil diese Zeit nie da war, weil weder ein Bühnenschriftsteller noch sonst irgendein Mensch sich je dergleichen gefallen lassen mußte. Sie haben schließlich, Zierde des Barreaus, emphatisch geäußert (um den Gerichtshof zur Verhängung einer möglichst hohen Strafe aufzustacheln): „Glauben Sie nicht, daß dieser Angeklagte vor Ihnen und Ihrem Urteil irgendwelchen Respekt hat. Dazu ist er viel zu stolz. Er wird das Urteil nur auf Sprachschnitzer und grammatische Fehler durchsehen." Nötigenfalls immerhin mit mehr Erfolg als Sie, wenn anders Ihre Dramen und Ihre Plaidoyers für Ihre Sprachbeherrschung maßgebend sind. Aber daß Ihnen diese Beleidigung des Gerichtshofs, dem Sie damit Mangel an Sprachbeherrschung vorwarfen, ungerochen hinging, hatten Sie nur der ruhigen Vernunft des Vorsitzenden zu danken, der Sie wohl als eine lebende Hyperbel hinnahm. Kurzum: weil ich nicht sagen kann, wie ich einen Mann finde, der über die Manieren eines andern zetert und selber ein so mangelhaftes Beispiel gibt; dem heute, wo der Kläger zahlt, als unerlaubt gilt, was ihm gestern, wo der Angeklagte zahlte, als erlaubt galt; und der kneift, wenn er auf seine Worte festgenagelt werden soll — weil ich nicht sagen kann, wie ich solch einen Mann finde, deshalb habe ich Sie „unsäglich" genannt. Es sei ferne von mir, jungen Rechtsanwälten zu verwehren, daß sie sich ihre Sporen verdienen. Aber es liegt nicht in ihrem Interesse, das auf meine Kosten zu tun.

Rundschau

Schirin und Gertraude

Man kann am Motiv des doppelt beweibten Grafen von Gleichen die komische Seite hervorkehren. Eine Tragikomödie würde sich ergeben. Ernst Hardt, der Kunstgewerbler, färbt die Materie mit bequemer Bonhomie und fleißigem Behagen, bis daß sie sehr humorig wird. Das Komische zu betonen, war eine naheliegende Versuchung; das Possenhafte zu vermeiden, eine dichterische Pflicht. Daneben will Hardt noch das Pathos der neuen Ritterstücke, am Ende sein eigenes Pathos, ironisieren. Sein Graf von Gleichen ist in der zehnjährigen türkischen Gefangenschaft fett geworden, meidet das Echauffement und steht den beiden Frauen — der klügern brünetten Türkin und der beschränkteren blonden Hausgenossin — im Grunde recht hilflos gegenüber. Sie könnten ihm Köchin und Kuchen sein, süßer und gemütlicher Zeitvertreib; aber niemals Tummelplatz aller Sinne, niemals ungewohntes Menschenschicksal. Diese Frauen sind übrigens Kinder, spielen mit Puppen, Schmuck und Gewändern, und freunden sich mit einander gründlich an, statt sich zu zanken, zu hassen und ihrem gleichmäßigen Eheherrn zuwillen zu sein. Hübsch ist es, daß sich die Uebergänge von der zahmen Burgfrau zum importierten Haremsweibchen verwischen. Wer Ohren hat, hört es heraus: daß diese phantasievollen Tierchen und Püppchen enger zusammengehören, als man bisher geglaubt hat. Wie Anklang und Ausklang, wie Anfang und Ausgang, verschwistert im vegetativen Prinzip. Aber der Philister Graf Gleichen zieht sich die Schlafmütze über die Ohren und besteigt das dreischläfrige Bett resigniert und allein.

Eine deutsche Offenbachiade hätte es werden können; Ansätze kommen ja auch vor. Das ritterliche Philisterium, die gemästete Neuromantik hätte gottselig verulkt werden können. Aber Hardt gibt nicht mehr als Leo Lenz und Blumenthal. In Hamburgs Deutschem Schauspielhaus hätte die Regie durch intensive Maskenkünste, durch eine eigentümliche Diktion, durch neue Gesten und Gruppierungen den großen Fehler und die kleinen Mängel verhüllen können. Max Grubes kanonische Bühnenpointen, die Hilfsmittel der Regsamkeit und Bewegsamkeit und der Abgeriebenheit, halfen nur theatralisch nach. Immerhin bot Franz Kreidemann als Diener Hussein eine farbige, gelenkige, frohgelaunte Leistung.

Arthur Sakheim

Tagebuch

Der alte Pagay

Jetzt ist Hans Pagay siebzig Jahre alt. Wir Jüngeren kennen ihn nur als den „alten

Pagay" und können uns nicht recht vorstellen, daß er auch einmal jung gewesen ist. Er hatte für uns kein bestimmtes Alter, sondern er war eine Institution wie eine Großmutter, die nicht altert, die aber auch nie jung war — sie war immer Großmutter.

Mimen verstehen sonst selten, zu altern. Man hat meist das unangenehme Gefühl: „damals", weil sie nicht wissen, wie alt sie sind. Dieser scheint nur auf das Alter gewartet zu haben, um sich zu entfalten. Wo wäre diese greise Güte, diese milde Rührung, dieses warme Herz sonst zu finden? Der Jüngere ist stets irgendwo aggressiv, weil er noch etwas für sich beansprucht. Der alte Pagay wollte stets nur geben, nie nehmen, und so gab er denn diese herrlichen Gestalten, die berieten, ohne zu kritteln, segneten, ohne zu fluchen. Partei nehmen, das war nicht seine Sache — er beruhigte, besänftigte, glich aus. Manchmal konnte er auch ausbrechen, wenn er übervoll war. Ganz schwarz stand er als Kammerdiener im Hintergrund von ‚Kabale und Liebe', und doch vergaß man seinen Ton nicht: „Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster sprützen, und die ganze Armee schrie: Juchhe! Nach Amerika!" Das war Verzweiflung, aber mit einer so blutvollen Wärme gesprochen, daß man das Elend über diesem guten Menschen vergaß. Die ein wenig brüchige Stimme konnte ihre Fittiche schützend über einen Jungen legen, der auszog in die Welt. Hans Pagay war immer am besten, wenn er seine Person in den Hintergrund drängen durfte um einer guten Sache willen.

Die modernen alten Männer der Großstadt haben einen Bauch, einen Raucherbaß und sehen stets ein wenig verbraucht aus. Von unserm lieben alten Pagay aber, von diesem wundervollen schlank gebliebenen Menschen möchten wir uns noch manches erhoffen. Ihm und uns. Wir sind seine Kinder, und er ist unsre Mutter. „ . . . Gutmütig legt der alte Herr die Hand auf meine Augen, die sich öffnen wollen, und sagt ein Wiegenlied, die Worte langsam, sehr langsam sprechend: So, so so . . . Nicht bange sein . . . So, so . . . so . . . . ."

Peccavi

In Nummer 43 hatte ich bei der Besprechung des Lindencabarets eine Wendung gebraucht, durch die sich die Inhaberin des Lokals beleidigt fühlt. Aber, aber: wer wird denn gleich so böse sein! Ich hatte einen subjektiven Eindruck wiedergegeben, und wenns nicht stimmt, so solls mich doppelt freuen. Von „verleumderischer Beleidigung" kann natürlich keine Rede sein. „Wider bessres Wissen . . . denselben verächtlich zu machen oder in der öffentlichen Meinung herabzuwürdigen geeignet ist . . ." — keine Spur.

Mir zwa wern doch kan Richter net brauchen — denn Impressionen sind prozessual meist unerheblich, und ich bestehe keineswegs darauf, die inkrimierte Wendung auf Seite

1044 des neunten Jahrgangs der ‚Schaubühne' aufrechtzuerhalten. Peccavi, mater, et mea culpa, mea maxima culpa! Es geht bei Euch kein stilles Neppen durch den Raum. Zufrieden?

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Rudolf Rieth: Der tote Gast, Eine ergötzliche Komödie aus der guten alten Zeit. Figaro.

Gabriel Soulages: Der ganze Baron, Einaktiges Drama, übersetzt von Erich Oesterheld. Kurt Wolff.

Annahmen

Emerich Földes: Halloh! Wer spricht? Ein Telephon-Lustspiel. Berlin, Kleines Th. S. Fischer.

Arthur Gutheil-Hardt: Ein Frühlingsabend, Dreiaktiges Drama. VDB.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

19. 10. Wilhelm Jacoby und Hans Werner: Wir gehn nach Tegernsee, Dreiaktiges Lstspl. Mainz, Stadtth.

20. 10. Heinrich Stobitzer und Richard Keßler: Grenzsperre, Dreiaktiges Politisches Lstspl. Stettin, Bellevueth.

22. 10. Hans Sturm: Der ungetreue Eckehart, Dreiaktiger Schwank. Leipzig, Schsplhs.

Leo Feld: Der Vielgeliebte, Ein Lustspiel aus der galanten Zeit. Danzig, Stadtth.

25. 10. Ernst Hardt: Schirin und Gertraude, Vieraktiges Scherzspiel. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

Emil Kaiser: Wara, Trauerspl. Düsseldorf, Stadtth.

Theodor Poppe: Schwestern, Dreiaktiges Drama. Frankfurt a. M., Schsplhs.

Otto Soyka: Geldzauber, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

27. 10. Fritz Hartmann: Kinder, amüsiert euch! Dreiaktige Operettenposse, Text von Oscar Engel und Philipp Malburg. Basel, Bömlyth.

Curt Kraatz: Hochgeboren, Dreiaktiger Schwank. Göttingen, Stadtth.

28. 10. Armin Friedmann und Paul Frank: Das kleine Krokodil, Schwank. Wien, Lstsplth.

2) von übersetzten Werken

Frederik van Eeden: Lioba, Drama, deutsch von Else Otten und Armin Petersen. Weimar, Hofth.

Marcel Gerbidon: Milliardäre, Schspl., übersetzt und bearbeitet von Erich Oesterheld. Frankfurt a. O., Stadtth.

M. P. Moussorgsky: Boris Godunow, Oper. Breslau, Stadtth.

Henri Nathansen: Die Affaire, Dreiaktiges Lstspl. Wien, Residenzbühne.

3) in fremden Sprachen

Henry Bataille: Der Nachtfalter, Vieraktiges Schspl. Paris, Vaudeville.

Hjalmar Christensen: Dein eigener Herr, Dreiaktiges Schspl. Christiania, Nationalth.

Paul Farkas: Der Konventkommissär, Drama. Budapest. Ungarisches Th.

Didier Gold: Die Geschichte der Manon Lescaut, Vieraktiges Versspiel. Paris, Odéon.

Algot Sandberg: Halbblut, Fünfaktiges Schspl. Stockholm, Schwedisches Th.

Besondere Aufführungen

18. 10. Klopstock: Die Hermannsschlacht, bearbeitet von Gustav Burchard. Bremerhaven, Stadtth.

Jubiläen

Der Freischütz: 25, Charlottenburg, Deutsches Opernhs.

Seine Geliebte: 25, Berlin, Trianonth.

Die Heimkehr des Odysseus: 25, Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Belinde: 25, Berlin, Kleines Th.

Die Tangoprinzessin: 25, Berlin, Thaliath.

Theater des Auslands

‚Der Andere' von Paul Lindau ist unter dem Titel ‚Le Procureur Hallers' in einer Bearbeitung von Henri de Gorsse und Louis Forest am pariser Théâtre Antoine aufgeführt worden.

Der Direktor der pariser Opéra Messager ist zurückgetreten und hat den Direktor des Théâtre des Arts Rouché zum Nachfolger erhalten.

Neue Bücher

Das 27ste Jahr. Berlin, S. Fischer. 333 S. M. 1.—.

Richard Dehmel: Gesammelte Werke in drei Bänden. Berlin, S. Fischer. In Leinen M. 12.50.

Deutsches Theateradreßbuch 1913/14. Herausgegeben vom Deutschen Bühnenverein. Berlin, Oesterheld & Co. 1060 S. M. 3.—.

Otto Brahm: Kritische Schriften über Drama und Theater. Herausgegeben von Paul Schlenther. Berlin, S. Fischer. 487 S. M. 5.—.

Das Burgtheater. Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 8. April 1776 bis 1. Januar 1913. Zusammengestellt von Otto Rub. Mit einem Geleitwort von Hugo Thimig. Wien, Paul Knepler. 306 S.

Dramen

Otto Soyka: Geldzauber, Dreiaktige Komödie. München, Albert Langen. 188 S.

Die fünf Komödien des Marquardt von Bryndt. Mit einer Einführung von Arthur Sakheim. Dresden, Carl Reißner. 641 S.

Oscar Kokoschka: Dramen und Bilder. Mit einer Einleitung von Paul Stefan. Leipzig, Kurt Wolff. 63 S. M. 2.80.

Reinhard Strecker: Die Humboldtianer, Fünfaktiges Historisches Schspl. Gießen, Emil Roth. 80 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Eulenberg. Gegenwart XLII 44.

Alexander Berrsche: Bemerkungen zu einem neuen Meinungsaustausch über Richard Wagner. Süddeutsche Monatshefte XI 1.

Paul Ernst: Alte Stoffe. Tag 250.

Hans Franck: Georg Büchner. Gegenwart XLII 43.

W. Fred: Ueber das wiener Burgtheater. Zeit im Bild XI 43.

Sigmund Feldmann: Claretie's Abschied. B. Z. a. M. 246.

Hans Harbeck: Georg Büchner. März VII 42.

Moritz Heimann: Hauptmanns Inszenierung des Tell. Merker IV 19.

Werner Klette: Tristan Bernard. März VII 43.

Emil Kreisler: Bühnenbearbeitungen. Wage XVI 42.

Julius Meier-Graefe: Das Sozietätstheater. Neue Rundschau XXIV 11.

Ernst Ritter: Ein Künstler der reinen Form (Eduard Stucken). Der neue Weg XLII 41.

R. Schacht: Kleist ein Klassiker? Grenzboten LXXII 42.

Paul Schlenther: Das ‚neue' Burgtheater. B. T. 521.

Leopold Schmidt: Verdi. Kunstwart XXVII 2.

Ernst Leopold Stahl: Der erste deutsche Theaterkritiker (J. F. Schink). Beil. z. Rheinisch-Westf. Ztg. 948.

Paul Stefan: Verdi. Neue Zürcher Ztg. 280.

F. L. Graf von Voltolini: Carusos Schloß. Voss. Ztg. 541.

Alfred Walter-Horst: Der neue Tell. Szene III 4.

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Karl Zander vom meininger Hofth.

— (Kleines Th.): Richard Senius vom frankfurter Neuen Th.

— (Th. d. Westens): Carl Treptow (Regisseur).

Wien (Deutsches Volksth.): Anne-marie Steinfieck vom bremer Stadtth.

— (Operntth.): Hans Winkelmann. Nicola Zec vom Tschechischen Nationalth. in Prag.

Nachrichten

In der Leitung des nürnberger Stadttheaters ist Hofrat Balders Nachfolger der Heldentenor Alois Pennarini geworden.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Bernard Shaw: Pygmalion, Lustspiel in fünf Akten. Lessingtheater.

1. Ein theatermäßiges Lustspiel.
2. Diese Komödie wird überall ihr Glück machen.
3. Das Publikum war mit seinem Dichter wie noch nie zuvor einverstanden.
4. Das Ganze ist doch schließlich kaum mehr als ein geistvolles Narrenspiel.
5. Es ist schwer, Logik in den Gang der Dinge zu bringen. Witz und Humor sind bessere Dinge als Logik. Aber auch mit Witz und Humor ist Shaw diesmal nicht so verschwenderisch umgegangen wie sonst.

*

II. John Galsworthy: Kampf, Schauspiel in drei Akten. Deutsches Künstlertheater.

1. Galsworthy weiß ein wenig an unsern Nerven zu zerren, aber nicht an unsere Herzen zu greifen.
2. Die großen Momente dieses Dramas, das bisweilen wie ein Rechenexempel aussieht, sind die, in denen geschwiegen wird.
3. Eine völlig poesielose Dramatik.
4. Das Stück wurde mit Respekt angehört.
5. Ein Stück von jener Art, die wir uns bereits gewöhnt haben, mit dem Rücken anzusehen.

Die Schaubühne

Zweiter Jahrgang

1. S. J.: Liebesleute. Strindberg: Eva. Kaßner: Ueber Hebbel. Wassermann: Zwischen den Ufern. Alfred Halm: Die erste Aufführung des ‚George Dandin'. Handl: Mitterwurzer. Treitel: Der Schutz des Bühnenbildes.
2. S. J.: Hofschauspieldirektor Barnay. Buber: Drei Rollen Novellis. Kalser: Frau Fehdmer.
3. S. J.: Undeutsches Theater. O. J. Bierbaum: Bies, Tanz'. Treitel: Kontraktbruch und Auftrittsverbot. Morgenstern: Aschenbrödel Sprache. Goldbeck: Albert Niemann.
4. Handl: Kainz und sein Tasso. Falckenberg: Der Fall Bahr. Bab: Mauthners Dialoge. Max Mell: Geschichte einer Schauspielerin.

5. S. J.: Für Sudermann. Polgar: Suzanne Després. S. J.: Kinder der Sonne.
6. S. J.: Oedipus und die Sphinx. Landauer: Drei Dramen und ihre Richter. Handl: Gustav Maran. Treitel: Kunstgattung und Fachbezeichnung. S. J.: Notizen.
7. S. J.: Brahm. Specht: Wiener Mozartspiele. Handl: König Kandaules. Bab: Albert Bassermann. Fred: Pariser Theater. Messer: Ludwig Speidel. S. J.: Notizen.
8. S. J.: Die Juden. (8—10) Johannes Schlaf: Das neue Drama. Bahr: Kainz.
9. S. J.: Der Ruf des Lebens. Erich Urban: Die Zarzuela. Messer: Wiener Kritik.
10. S. J.: Die Russen. Stößl: Kainz und sein Tasso. S. J.: Der Fall Rittner.
11. S. J.: Antigone. Isadora Duncan: Das Theater des Dionysos in Athen. Servaes: Shakespeare und das Theater. Handl: Salonstück und Burgtheater. Hans Winand: Hagemann-Aesthetik.
12. S. J.: Engels. Paul Ernst: Lear.
13. S. J.: Berliner und Russen. Alexander von Weilen: Friedrich Halm und Julie Rettich. S. J.: Aurora in Oel.
14. S. J.: Caesar und Cleopatra. Georg Brandes: Emile Verhaeren als Dramatiker. Handl: Schauspieler-Monographien. S. J.: Der Erbförster.
15. S. J.: Berlin und die Meininger. Karl Fr. Nowak: Der alte Gozzi.
16. S. J.: Schauspielhaus. Servaes: Lear und Gegen-Lear. Poppenberg: Reinhardts Bühnen. S. J.: Kleines Theater.
17. S. J.: Der einsame Weg. Bab: Halm als moderner Dichter. Treitel: Zurückzahlungen an der Theaterkasse. Marsyas: Der Theateralmanach.
18. S. J.: Deutsches Theater. Greiner: Christus-Tragödie. Handl: Ibsens politisches Vermächtnis. Bab: Gertrud Eysoldt. S. J.: Der Fall Reinhardt.
19. S. J.: Barnays ‚Othello'. Friedell: Das Ende der Tragödie. Handl: Rudolf Tyrolt. Marsyas: Die Genossenschaftszeitung.
20. S. J.: Hülsen im Landtag. Bab: Vom Wesen der Kritik. Martin Beradt: Der heimliche Eintritt. S. J.: Der Fall Reinhardt.
21. S. J.: Strindberg und Wilde. Nowak: Dingelstedt. R. O. Frankfurter: der Betrug im Theater. Bab: Die Verlüderung in der Theaterreportage. S. J.: Orpheus in der Unterwelt.
22. S. J.: Henrik Ibsen †. J. A. Lux: Ueber das Ausstattungswesen. Salten: Sonnenthal. S. J.: Das Lebensfest.
23. S. J.: Ibsen und Berlin. Bab: Tragödie des Schauspielers. Handl: Brahm in Wien. Carl Rößler: Dramaturgie. S. J.: Das Fest der Handwerker.
24. S. J.: Die Teufelskirche. Handl: Ibsens dramatische Sendung. Winand: Niederdeutsche Dramatik. S. J.: Ibsen und die Hamburg-Amerika-Linie.
25. S. J.: Heinrich Hart. Bab: Ibsens Unsterblichkeit. S. J.: Rideamus.
26. S. J.: Elektra und Cymbelin. Gustaf af Geijerstam: Ibsen der Mensch. Bab: Rittner und die Lehmann. S. J.: „Künstlers Erdenwallen!"

Preis jeder Nummer: vierzig Pfennige.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 13. November 1913 Nummer 46

Sturm-Gloſſen / von Max Deri

Wer Wind ſäet, wird Sturm ernten. Dies Wort iſt bei geiſtigen Kulturtatſachen meiſtens falſch. Viel öfter iſt wahr, daß bloß Wind erntet, wer Sturm ſäet. Ja, daß Sturm ſäen muß, wer Wind ernten will.

Alle Gärungs-Worte, alle Vorbereitungs-Worte, die es gibt, muß man zu Hilfe nehmen, wenn man der neuen Richtung in der Malerei wirklich gerecht werden will. Wer kein Erzieher-Temperament in ſich ſpürt, wer Kinder und junge Trotz-Leute nicht leiden kann, möge fern bleiben. Er möge warten, bis der Moſt ſich geklärt hat, bis die Flegeljahre weiſerem Arbeiten und ruhigerem Schreiten gewichen ſind.

In dieſem roten Umſchlag braucht man ſich wohl nicht zu verteidigen, wenn man eine Schaffens- und Malweiſe, die ſeit bald fünfzig Jahren Licht, Sonne und Farben in die vier Rahmenleiſten einfängt, wie der Jäger die Paradiesvögel in ſeine Netze — wenn man dieſe Alt-Väter-Tugend „fertiges Zeug“ nennt. Fritz Stahl hat ſich entrüſtet. Und er hat Recht von ſeinem Standpunkt aus: der auf das Fertige wartet und nie einen unreifen Apfel vom Erkenntnisbaum pflücken mag. Aber warum denn immer in Uebergangszeiten nach dem Reifen rufen, der noch nicht leben kann? Und der, wenn er lebt, Großvater iſt?

Wer einmal den entwicklungs-gemäßen Schlüſſel für eine neue Art gefunden zu haben glaubt, der kann nicht von Jahr zu Jahr Neues ſagen. Iſt der Schlüſſel richtig, ſo ſperrt er die Probleme einer ganzen Generation. Und das jährlich Neue liegt nur jeweils einen Meilenſtein weiter, auf dem Wege gleicher Richtung.

Expreſſionismus — Ausdruckskunſt: Los vom Naturalismus; Geſtaltung der Dinge nicht mehr nach dem Vorbild, ſondern nach dem Gefühl, das ich ausdrücken will. Wie Alle es ſehen: ſagte der Naturalismus, ſuchte die möglichſt unperſönliche Darſtellung der Dinge, die alle erfahren können, und dichtete wie

Flaubert oder Zola oder Ibsen, malte wie Courbet oder Leibl. Wie Ich es sehe: sagte der Impressionismus Manets und Liebermanns, gegen den objektiven Naturalismus der Vorgänger, und tat damit das, was Altenberg gegen Flaubert tat; er wendete die Bahn ins Persönliche, legte den Nachdruck nicht mehr auf das, was der Erfahrung aller ähnlich Organisierten mehr oder minder gemeinsam ist, sondern gerade auf jene persönliche Abweichung, in der Ich mich vom Nebenmenschen sondere. Wie ich es ‚fühle': sagte der Expressionismus — und ist damit im Eigensten des Menschen. Natur ist Anlaß, Natur schafft die tausend Erlebnisse. Ich forme sie nicht ab, ich forme sie um. Gleichgültig wird jeder Vergleich mit dem Draußen. Formgebend und wertesetzend wird das Gefühl des Inneren. Von Zacconi fort, zurück zu Matkowsky und Sonnenthal; von der naturalistischen Bühne zur Stil-Bühne; vom naturalistischen Drama zum Stil-Drama; von der Programm-Musik zur Absoluten Musik; von Wagner zu Mozart. Los vom Naturalismus, hin zur Ausdrucks-Form auch im Bilde.

Wer begabt ist, ist heute außerstande, wenn er mit Vierundzwanzig von der Schule kommt, so weiterzumalen, wie nun seit dreißig Jahren die ‚Richtung' läuft. Glatt läuft, ohne Widerstand. Wer begabt ist, muß dies „fertige Zeug" hassen; und neue Wege suchen. Daß es nicht glatt und ohne Entgleisungen geht: freut euch doch des Reichtums. Allezeit hat die Natur mehr Keime, hunderttausendmal mehr Keime ausgeworfen, als sie fertige Wesen sah. Auch in der Kunst gäbe es keine Stärksten ohne die Auslese aus dem Gewimmel der Regsamen.

Zwei Richtungen strömen in dieser Ausstellung der Zeitschrift ‚Sturm', in diesem Ersten Deutschen Herbstsalon zusammen: der Expressionismus und die Absolute Malerei.

Expressionismus hat es immer gegeben. Er deckt sich dem innern Sinne nach mit dem, was man früher Idealismus nannte. Das Modell ist für Michelangelo oder Grünewald Baustein (wie für den spätern Goethe). Ich forme es um, wie ich es am liebsten haben möchte: ich lasse die Menschen Verse sprechen; oder ich mache ihre Beine länger, als sie in der Natur sind — es ist im Kern das Gleiche. Wenn aber Expressionismus immer war, muß man nach dem spezifisch Unterscheidenden des Expressionismus von heute fragen.

Es liegt, besonders was die Gruppe dieser Ausstellung anlangt, in der Annäherung aller Formen an das Mathematisch-Geometrische. Es ist der stark technische Geist der Zeit, der die Dinge färbt. Die graden Straßen, der Eisenbau, Asphalt

und Automobil, Schienenbahn und Bogenlampe: sie weisen das Erlebnis hundertfach auf das Grade, Strenge, Harte, in sich Gefaßte. Kopf, Schultern, Becken, Kniee werden in den Bildern zu Kugeln; grade Linien und geometrische Kurven sollen die Strenge und stählerne Sicherheit des Gefühls vermitteln. Diese Gesinnung verbindet sich mit dem Streben nach Absoluter Malerei, die eine Richtung des Impressionismus zur letzten Konsequenz überspannt. Es ist gleichgültig, was ich male, es kommt nur darauf an, wie ich male, sagte unzählige Male Liebermann und seine ganze Gefolgschaft. Sie meinten damit die Farben. Kandinsky sagt dasselbe, meint aber nun auch die Formen. Reine Formen, abstrakte Formen sollen, wie in der Absoluten Musik, nun direkt Gefühle vermitteln, ohne den Umweg über ein Gegenständliches nehmen zu müssen. Die Bildsprache ist eine vorerst völlig ungewohnte. Erst nach Jahren der Anpassung wird man recht sagen können, ob die Fülle und Stärke der Erlebnisse die Mühe lohnen wird, welche die Auflösung der Symbol-Formen vorerst noch erfordert. Doch nimmt man den wohl Stärksten der ganzen Ausstellung, nimmt man Franz Marc, in seinem großen Bilde ‚Tierschicksale', in dem sich die absoluten Formen straffster Schärfe und innigsten Erlebens noch mit erkennbaren gegenständlichen Formen einen, so scheint das Erlebnis der Mühe wahrhaftig wert zu sein. Hier, in Marc, wächst ein Maler zur Reife, der die andern um ihn wohl als Führer überdauern wird.

Man soll über diese Ausstellung keine Witze machen. Denn sie liegen bei vielen Bildern zu nahe. Und billige Assoziationen sind immer blamabel. Doch findet sich neben Lächerlichem mancher interessante Versuch. Lächerlich etwa ist das viel verspottete Bild von Severini — ein Porträt des Futuristen-Führers Marinetti, das ein Stück eingeklebten wirklichen Sammets und wirkliche aufgeklebte Haare als Schnurbart an der Oberlippe trägt. Doch liegt das Lächerliche für den, der das Problem tiefer nimmt, gar nicht in diesem ‚echten' Material des Bildes, sondern darin, daß es mit Ausnahme dieser beiden naturalistischen Details, eben nicht naturalistisch ist. Und diese Störung, diese Uneinheitlichkeit bewirkt das Lächerliche. Donatello hat im Kaiser-Friedrich-Museum eine naturalistisch hinreißende Johannes-Büste stehen, der wirkliche Leinwand als Gewand umgebunden ist. Aber die Formausbildung alles übrigen in dieser Büste und die naturalistische Bemalung stimmen eben mit diesem Detail zum Einklang. Es ist sonst noch viel Unzureichendes in der Ausstellung, wie etwa die malerischen Versuche Delaunays. Aber manches Gelungene und

dabei im Problem Interessante. Bilder etwa, die rein mit geometrischen Formen Stimmungen wie ‚Gleichgewichtigkeit der Seele' oder ein leises Rieseln oder ein wütendes Aufwärtstürmen geben wollen.

Alles in allem: Manches groß Gelungene, namentlich bei Marc und Kandinsky; manches Mittelgute und Problemreiche und viel Dilettantisches, Unzureichendes, vielleicht auch hie und da ein bewußter Bluff. Daß die Kritik da noch tastet, liegt in der Neuheit der allgemein verwandten Formen, die gänzlich zu durchschauen bei der Kürze der Anpassungszeit bisher noch nicht in allen Fällen möglich ist; so daß vieles, was man in zehn Jahren wohl als Kitsch gar nicht ausstellen wird, in diesen Werde-Ausstellungen der neuen Richtung mit unterläuft. Denn daß in der neuen Malweise mindestens ebensoviel Schlechtes gemalt wird wie in der alten, ist zweifellos. Man kann es nur noch nicht sicher fassen, weil die Auflösung der Formsymbole selber (man denke, wie das Ohr jahrelang brauchte, um sich an die harmonischen Formen Wagners anzupassen) noch eine so große Mühe macht, daß man selten schon bis zur Wertung des Gefühlsmoments der Werke vordringen kann. Wenigstens nicht so weit, um mit voller Entschiedenheit vertreten zu können, daß hier ein wertvolles, dort ein wertloses Gefühl der ganzen Bildgestaltung zugrunde liege. Aber auch in der Kunst rechtfertigt ja Ein Gerechter tausend Sünder, Pfuscher, Lügner oder Dilettanten. Und mögen die Automobile auch noch so rasen — die Kultur hat ja keine Eile. Und eine Generation hat immer noch, um zu zeigen, was sie wert ist, dreißig Jahre Zeit.

Spleen / von Paul Verlaine

Ganz rote Rosen an den Wegen,
Ganz schwarzer Epheu am Gestein.

Geliebte, durch dein leises Regen
Erwacht in mir die alte Pein.

Der Himmel war zu blau, zu heiter,
Das Meer zu grün, die Luft zu weich:

Mir bangt, mir bangt — ich schaue weiter —
Du spielst mir einen grimmen Streich.

Zur Qual ist mir des Dornes Glänzen,
Des Buchsbaums sonnenlichte Ruh,

Zur Qual die Landschaft ohne Grenzen,
Und Alles — leider — nur nicht Du!

Deutsch von Eduard Saenger

Shaw, Galsworthy und Strindberg

‚Pygmalion‘ hat Polgar das vorige Mal in meinem Sinne bewertet. Es ist Shaws erster echter Theatererfolg in Berlin (und anderswo; und wahrscheinlich überall). Wenn sich jetzt die Leute an Shaw gewöhnen, weil er ihren Gehirnen plötzlich so wenig zumutet wie Blumenthal, Fulda und der Theaterschriftsteller Bahr; wenn Shaw jetzt richtig Mode wird — sollte man dann nicht die Konjunktur benutzen, um jene beiden Meisterwerke durchzusetzen, die vor zehn und acht Jahren abgelehnt worden sind? ‚Candida‘ und ‚Caesar und Cleopatra‘, mitsamt dem ‚Arzt am Scheideweg‘ Shaws unsterbliches Teil: hier sind Rettungen nötig, möglich und ohne Zweifel sogar finanziell nützlich. Reinhardt heraus! Oberstes Gebot für den Theaterdirektor: Dinge zu machen, die seine Zeitgenossen angehen. Ein Literaturparadigma des achtzehnten Jahrhunderts geht keinen, Shaws Blüteperiode einen jeden von uns an. Daneben wird ziemlich unerheblich, ob Barnowsky den gott- und publikumgefälligen Shaw ein bißchen schöner oder schlechter aufgeführt hat. Es regnet wirklich. Seit dem ‚Weißen Rößl‘ hats das nicht gegeben. Seit dem ‚Weißen Rößl‘ hat man auch in diesem Hause nicht soviel gelacht. Manche finden, daß man noch mehr hätte lachen können. Mir genügts. Um noch mehr zu lachen, halt' ich mich an Leibuschs Schwager Donat Herrnfeld, den freilich nichts hindern würde, zwischen den Tragöden des Deutschen Theaters selbst Shakespeare mit der Bescheidenheit des wahren Menschendarstellers zu dienen. So groß ist in ‚Pygmalion‘ niemand. Auf der Straße und in appetitlich hellen Zimmern ein nettes Lustspielensemble, das, je nach Vorschrift, liebenswürdig oder derb ist. Die Uebergänge sind vielleicht zu deutlich. Damit wirds von einem Jubiläum bis zum andern feiner werden.

*

‚Kampf‘ aber ist schon abgesetzt. Warum erst nach der Premiere? Wahrscheinlich muß man dreihundertmal in den ‚Webern‘ mitgespielt haben, um für den Unterschied zwischen einem Dichter und einem Sozialreformer, zwischen einem Kunstwerk und einer Abhandlung, zwischen einem glühenden Herzen und einer anständigen Gesinnung abgestumpft zu sein. Oder man muß Galsworthys Romane gelesen haben und sich nicht

denken können, weshalb ein Epiker dieses Rangs kein Dramatiker sein sollte. Aber wo sind Dostojewskis, Thackerays, Kellers Dramen? Daß Galsworthy nicht morgens zur Kanzlei mit Akten und abends auf den Helikon, sondern als Bühnenautor mit Akten auf den Helikon geht, nämlich ein statistisches Material zu philanthropischen Zwecken dramatisiert und dadurch tatsächlich die Lebensbedingungen seines Volkes bessert: das ist kein Grund, mit Dürre und Trockenheit die Szene unsres Landes zu schlagen, dessen Regierungsform garnicht zuläßt, daß seine Zustände sich bessern, und am wenigsten, daß sie sich auf einem musischen oder auch nur amusischen Umweg bessern. Kampf? Der alte: zwischen Arbeitnehmern und Arbeitgebern. Dort ein Lamento, das nicht einmal an die Nerven greift, und ein einziger unnachgiebiger Mannskerl; hier die nüchterne Einsicht in die wirtschaftliche Notwendigkeit des Friedensschlusses, und ein einziger unnachgiebiger Mannskerl. Das Pack verträgt sich, und die unnachgiebigen Mannskerle senken die Degen vor einander. Bei diesem Schlußbild wacht man auf, weil endlich das monotone Wortgerieſel verstummt, das einen gelinde eingeschläfert hatte, und fragt sich verwundert, wie das Deutsche Künstlertheater, das sich kaum nach Jahren auf die ‚Klassiker' allein verlassen dürfte, den Kampf um sein Dasein zu bestehen hofft, wenn der programmatisch gemeinte ‚literarische' Beginn seines Daseins dieser ‚Kampf' war.

*

Der dritte Ausländer ist der stärkste. Denn er heißt Strindberg. Aber der Strindberg der ‚Kronbraut' ist nicht der stärkste Strindberg. Dies Märchenspiel: eins in Moll, was kein Fehler zu sein brauchte. Gretchen im schwedischen Hochgebirge, also Kersti Margreta Hansdotter. Sie entfernt ihr Kind, um eine Kronbraut sein zu können. Es kommt, wie es kommen muß. Verschuldung, Delirien der Angst, Schauer innerer Gesichte, Verdammung, Ketten, Tod, Sühne und Versöhnung auch derjenigen, die bei Kerstis Lebzeiten mit ihr und unter einander gehadert hatten, ihrer pharisäischen Verwandten, nordländischer Montecchi und Capuletti. Ohne diesen geschlechteralten Familienzwist des Mühlvolks und der Mordlinge hätte das Spiel keine rechte dramatische Bewegung, ohne den ekstatischen Abschluß einer allgemeinen Menschenverbrüderung nicht die Weihe des Kreuzes, an dem Strindberg hier niedergesunken ist, bevor

er ein Gebild gestaltet hat. Der liebe Gott geht durch den Wald, als ein Amtmann, der die Strenge mit der Milde paart; ein Wassermann betet durch die sechs Bilder für Kersti und sich um Erlösung; Tiere werden mit Seele und Nächstenliebe begabt; Religion ist alles; und der Sieg der ewigen Harmonie über zeitliche Wirrsal wäre tröstlich ergreifend, wenn mir zunächst einmal die zeitliche Wirrsal auf den Leib gerückt wäre. Nicht etwa handgreiflich und kontrollierbar. Herrlich Strindbergs Zusammenhang mit der Natur, mit den Wogenwirbeln von Nebelmeeren, mit Wasserfällen und Wolken und wehendem Wind und Sonne und Mond und Sternen. Herrlich, ein Geisterreich schneeig leuchten zu sehen, einen Albdruck zu fühlen, einen Fieberspuk, eine Qualvision, eine schattenhafte Umarmung. Damit ist eine eigene Welt geschaffen, die ihre eigenen Gesetze hat. Darin also soll nicht etwa ein pralles und dralles Menschenkind die Merkmale der Alltäglichkeit aufweisen. Wohl aber soll ein spirituelles Menschenkind vom Schlag oder vom Hauch Titanias meinesgleichen werden. Denn die Bühne ist nichts, die nicht Mittel zum Zweck der Menschendarstellung ist — ob der Mensch nun märchenhaft oder naturalistisch dargestellt wird. Der Charakteristiker Strindberg taumelt zwischen den Stilen. Er belädt seine Kersti mit einem Leid, dessen er sich entlädt. Aber er spürt irgendwie, daß es uns ganz kalt läßt. Er spürt, daß entweder ein Wunder von Interessantheit das Frauenwesen sein müßte, dessen uneheliche Kindesnöte uns heute noch nahegehen sollten; oder daß dieser grenzenlose Jammer garnicht sich selber bedeuten dürfte. Ta twam asi: die Voraussetzung alles Vergnügens an tragischen Dingen, das bei der ‚Kronbraut' eben nicht eintritt. Strindberg versucht es so herum und so herum, von den Elementen und von den Geschöpfen seines lieben Gottes her. Aber der geht durch den Wald und segnet nur sie, nicht ihn.

Dafür hat er zum ersten Mal den Regisseur Bernauer gesegnet. Bisher war an dessen Inszenierungen von Shakespeare, Hebbel, Ibsen und Strindberg nicht mehr zu loben als der Fleiß und die übrigen sieben bürgerlichen Todtugenden, mit denen kein Hund vom Ofen zu locken ist. Diesmal ist plötzlich Phantasie da. Daß Strindberg mehr Regievorschriften macht als die andern Dramatiker, reicht zur Erklärung deshalb nicht hin, weil es ja von den andern Dramen zum

Teil sogar fertige Aufführungen gab, die eine bessere Eselsbrücke sind als die besten Regievorschriften. Eher ist schon anzunehmen, daß die Hälfte des Verdiensts auf den Maler Svend Gade kommt. Aber selbst dann ist Bernauers Hälfte immer noch eine Verheißung. Man wird gleich eingefangen. Was Strindberg nicht getroffen oder doch nicht durchgehalten hat — hier ist es: Märchenhaftigkeit. Gegenden und Gegenstände wie aus dem Bilderbuch, mit dem naiven Prunk einer kindlichen Phantasie geschmückt. Wasser aus Glitzerplättchen, Laub aus Papierstreifen und eine lustige Kringelornamentik. Als Dekorationsleistung kein Kunststück? Gewiß nicht. Aber in ein Licht getaucht, das erst den vollen Ton von Unwirklichkeit gibt. Auch eine simple mehlstaubweiße Kammer wird erst durch die fahle Beleuchtung einem Munchschen Bilde ähnlich, auf dem Oefen, Säcke und Spinnrocken zu tanzen anfangen und die Menschen feierlich festgebannt sitzen — ein unheimlicher Eindruck. Der aesthetisch befreit, während der unheimliche Eindruck der Dichtung menschlich peinigt. Die Marter ist zu groß für den Anlaß und für die Schöpferkraft des Strindberg dieser Periode. Hätten da die Schauspieler helfen können? Kaum. Es ist ja eine vortreffliche Aufführung. Die unzärtlichen Verwandten brummen ihren Groll nicht durch einander, sondern in Reih und Glied gegen einander. Eine spitzig-gehässige Solostimme führt Frau Hell, der ich nach ihren spöttischen Selbstcharakteristiken in modernen Lustspielen garnicht diese Härte der Objektivierung zugetraut hätte. Man fühlt mit der Triesch, wie sie unter solchem Pharisäertum leidet, und weiß, wie sie ihr Leid ausstöhnt. Aber da Strindberg sein Bauernmädel nicht von der Erde zu entrücken vermocht hat, fehlt ein Stück Bäuerlichkeit, das dem Teufel, in Figur einer Hebamme, besonders munden würde — Herrn Gebühr, der eine erstaunliche Probe von Geschmack und Instinktsicherheit damit abgelegt hat, daß er die tiefere Bedeutung dieses Hexenbratens nicht aufzeigt, sondern entstehen läßt. Das ist auch Wegeners ungeheure Wirkung. Der liebe Gott des Märchenspiels. Ein schlichter Mann im langen blauen Mantel. Aber es scheint, als würde der Mantel immer länger, und als wüchse der Mann in den Himmel hinein. Er hat das gebietende Auge und die Stimme, die ruhig dröhnt. Er ist das Herz dieser mehr als vortrefflichen Aufführung, deren man sich freuen soll, weil sie ein ganzes Theater um eine Stufe höher gehoben hat.

Geldzauber / von Alfred Polgar

Der Held dieses Schauspiels von Otto Soyka ist ein unendlich reicher Mann. Und deshalb arm an Illusionen. Er weiß, daß das scheinbar so zarte und subtile Netzwerk von Ursache und Wirkung, darin Tun und Fühlen der Menschen hängt, zum größten Teil aus sehr groben, metallenen Fäden gesponnen ist. Er weiß, daß eine überwiegende Mehrzahl sogenannter seelischer Angelegenheiten eigentlich Angelegenheiten des Geldes sind, von der Seele nur im übertragenen Wirkungskreis besorgt. Im Geld erkennt er den Grundstoff, das Plasma, aus dem einfachstes und kompliziertestes Leben sich gestalten läßt. Der Dollar — Harry Slann weiß das — ist auch ‚Freundschaft' und ‚Liebe' zu zeugen im Stande. Und Slann tut nicht mit, wenn jene Freundschaft und Liebe sich ihres Erzeugers schämen und ihn verleugnen. Er kennt die unheimliche moderne Wissenschaft der Kontre-Alchymie, aus Gold alles zu machen: Ruhm, Ehre, Glück, Gefühl jeder Sorte, sogar das Gefühl der Unabhängigkeit vom Golde.

Dieser Mann ist trotz all seiner peinlich wachen Erkenntnis ein Träumer. Alle Soykaschen Helden sind Träumer, Träumer auf mathematischer Basis; sie wohnen prinzipiell nur in Luftschlössern mit Grundmauern, und werden, zum Abschluß ihrer romantischen Karriere, von einer Sentimentalität zweiten Grades geholt, die wie das rächende Gespenst der gemordeten gemeinen Allerweltssentimentalität dem Mörder auf die Seele rückt. Harry Slann also, der Geldzauberer, träumt von einem Empfinden, das mehr wäre als die ideelle Honorierung einer materiellen Tatsache, von einer Seelen-Gemeinsamkeit, die nicht das Geld gekittet, von einer Liebe, die etwas Schöneres sein sollte als ein freundlich verschleiertes, auf sympathischen Umwegen zustande gekommenes Geschäft. Slanns Neigung gehört einem jungen, armen, tapfern Mädchen; und er will, daß die Geliebte, allen faulen Geldzauber gleich ihm durchschauend, ihr Herz der Magie einer reinern und höhern menschlichen Beziehung erschließe. Auf dem Wege der Ueberredung gelingt ihm das nicht, und deshalb spielt er ein wenig Schicksal. Der Gott ‚Geld', von Geschöpfen seiner Laune gut bedient, schafft dem Mädchen ein Glück „aus eigener Kraft"; und zerstört es wieder zu experimentell-psychologischem Zweck. Aber Hedwigs Menschenwürde geht aus Täuschung und Enttäuschung gleichermaßen sieghaft hervor und erlöst — wie in einer Wagnerschen Oper — den zur Macht Verdammten von der quälenden Fiktion seiner All-Macht. Seele nur wieder um Seele! Das ist die befreiende

Formel, das starke Zeichen, vor dem aller Geldzauber in Nichts zerfließt.

Aus dem glänzenden Material dieser Komödie würde mancher Theaterroutinier ein dreiaktiges Stück gezimmert haben, das sich ihm — Tantiemenzauber — nach kurzer Zeit in ein dreistockhohes Haus verwandelt hätte. Hier sind nämlich die schönsten Ansätze zu einem Schauspiel neuer Art und neuen Inhalts; und ihnen verbrüdert abenteuerliche Möglichkeiten, eine Zuhörerschaft mit Neugier, Spannung und Teilnahme zu füllen. Wäre dem brillanten Einfall Soykas die entsprechend brillante technische Durchführung geworden — es hätte eine im besten Sinne moderne Komödie werden können. So ist es mehr eine starke, interessante, zum Teil noch im Schematischen stecken gebliebene Skizze hiezu geworden; steht aber auch als solche hoch über dem qualligen Amüsierzeug, mit dem der Kreis der Zünftigen die Bühnen versorgt. Alles an dieser Komödie ist ihres Autors Eigentum. Ob gut oder schlecht, jedenfalls dem eignen Boden mit eigner Hand abgerungen.

Soyka hat vieles zu sagen. Und er sagt es in einer so originell-eindringlichen, unnachgiebigen Art (von der Idee völlig beherrscht und sie völlig beherrschend), daß dem Geist des Zuhörers ein ähnlich starkes, in Anspruch nehmendes Vergnügen bereitet wird, wie es eine sportliche Uebung dem Körper bereitet. Er hat ausgezeichnete Einfälle, und diese Einfälle zeigen die lebhafteste dramatische Triebkraft. In seiner Komödien-Erfindung ist mancherlei Scharfes, Trotziges und Gewaltsames, aber auch ein zarter, scheuer Zug; fast etwas wie die Angst jungfräulicher Erstmaligkeit. Seines Humors wird man nicht recht froh: er ist das Kind einer überreifen Ironie und einer unreifen Güte (die sich noch nicht recht entschlossen hat, ob sie nicht lieber Bösartigkeit werden soll). Sehr hübsch und ganz apart ist die eigentümliche Symbiose von Nüchternheit und Phantasie in dieser Komödie. Die grellsten Tatsachen haben mit einem Mal einen Flimmer von Unwirklichkeit, und in die klare, reine Diktion von heute klingt plötzlich ein Ton aus den Registern des „es war einmal...". Das Spukhafte, Gespenstische einer geldgezeugten Welt, das unwahrscheinlich Traum- und Märchenhafte eines Lebens, dem Märchen und Träume abhanden gekommen, ist kaum jemals mit so einfachen Mitteln so kräftig heraufbeschworen worden wie hier, im zweiten Akt des Soykaschen Schauspiels. Seine Logik zeigt Risse und Sprünge, aber grade durch sie dringt ein Schimmer von Poesie ein.

Leider ist dem Autor die Umwandlung von Gedanken zu Gestalten nicht durchaus geglückt. Es kleben noch, sichtbar und

störend, Schalen des Prinzipiellen an den Figuren des Spiels. Und die Bewegung dieser Figuren scheint nicht immer Eigenbewegung. Einer schiebt sie. Daß man den interessanten Menschen, der sie schiebt, so stark und nah dahinter spürt, ist des Schauspiels ideeller Reiz und künstlerische Schwäche. Hier hat einer ein Theaterstück geschrieben, der noch voll Scheu vor dem Theater ist, vor der derben Deutlichkeit der Bühne errötet und dann, seine Verlegenheit zu bergen, deutlicher und derber wird, als es die Bühne brauchte. Die dramatische Technik — mit Zeichen der Begabung allerorten — ist noch ein wenig unterernährt. Oft ganz sicher, oft ganz naiv; und manchmal von einer naiven Sicherheit, als ob der Autor die Grundgesetze dieser Technik eben frisch erfunden hätte. Zwei Akte lang hält er sein Publikum fest; es unterliegt der Energie, der Spannkraft, dem redlichen geistigen Wert des Dialogs. Im dritten findet es Gelegenheiten, zu entwischen. Schade, daß kein Akt in die Werkstatt Soundersons führt, des großen Agenten, der auf Bestellung Glück und Unglück liefert. Die Psyche dieses allmächtigen Ministers der goldenen Majestät würde mehr interessieren als selbst jene Harry Slanns und seiner gleichgültigen Adorée.

Die Aufführung von ‚Geldzauber' im wiener Deutschen Volkstheater war gut. Ein Stück, in dem ungezählte Millionen verkocht werden, muß ja ein Leckerbissen für den Speisezettel dieser Bühne sein.

Shakespeare / von Thomas Carlyle (Fortsetzung)

Ins Deutsche übertragen von Egon Friedell

Man muß in der Tat sagen: die Summe von Anschauung, die in einem Menschen lebt, ist der genaue Wertmesser seiner Menschlichkeit. Wenn ich Shakespeares Begabung definieren sollte, so würde ich sie als intellektuelle Ueberlegenheit bezeichnen und hätte, denke ich, darin alles andre miteinbegriffen. Was sind denn Fähigkeiten? Wir sprechen von Fähigkeiten, als ob sie von einander verschieden wären, trennbare Dinge; als ob ein Mensch Intelligenz, Kombinationsgabe, Phantasie und so weiter hätte, so wie er Hände, Füße und Arme hat. Das ist ein kapitaler Irrtum. Dann wiederum hören wir von der intellektuellen Natur des Menschen und von seiner moralischen Natur, als ob auch diese von einander zu sondern wären und jede für sich existierte. Sprachliche Notwendigkeiten zwingen uns vielleicht zu solchen Begriffsbildungen; wir müssen uns in der Sprache so ausdrücken, das weiß ich wohl, wenn wir uns über-

haupt ausdrücken wollen. Aber Worte sollten sich uns nicht zu Dingen verhärten. Es scheint mir, unsre Auffassung von diesem Gegenstand wird dadurch zumeist in der Wurzel gefälscht. Wir sollten bei alledem wissen und immer im Sinne behalten, daß diese Einteilungen im Grunde nichts sind als Namen; daß die geistige Natur des Menschen, die Lebenskraft, die ihm innewohnt, ihrem Wesen nach einheitlich und unteilbar ist; daß das, was wir Kombinationsgabe, Phantasie, Verstand und so weiter nennen, nur verschiedene figürliche Bezeichnungen für dieselbe Kraft der Einsicht sind, unlösbar miteinander verknüpft, einander verwandt und ähnlich; daß wir alle kennen, wenn wir eine von ihnen kennen. Die Sittlichkeit selber, das, was wir den sittlichen Rang eines Menschen nennen, ist nichts als eine andre Seite der einen Lebenskraft, durch die er ist und wirkt. Alles, was ein Mensch tut, ist bezeichnend für ihn. Aus der Art, wie ein Mensch singt, kann man erfahren, wie er fechten würde; sein Mut oder sein Mangel an Mut ist aus den Worten, die er äußert, aus der Meinung, die er sich bildet, nicht minder ersichtlich als aus den Streichen, die er führt. Er ist eine Einheit; und setzt immer dasselbe Ich in äußere Wirksamkeit um, welche Wege er auch betritt.

Ein Mensch ohne Hände hätte noch immer Füße und könnte mit diesen gehen. Aber man bemerke den Unterschied: ohne Sittlichkeit wäre ihm auch die Ausübung seines Intellekts unmöglich; ein gänzlich unsittlicher Mensch könnte überhaupt gar nichts erkennen. Um ein Ding zu erkennen, was wir nämlich Erkennen nennen, muß der Mensch zunächst dieses Ding lieben, er muß mit ihm sympathisieren, das heißt: er muß in einer tugendhaften Beziehung zu ihm stehen. Wenn er nicht die Gerechtigkeit besitzt, seine eigene Selbstsucht jederzeit zu unterdrücken, und den Mut, sich jederzeit auf die Seite der gefährlichen Wahrheit zu stellen — wie kann er da erkennen? Alle seine Tugenden sind in seinen Erkenntnissen niedergelegt. Die Natur mit ihren Wahrheiten bleibt für den Bösen, den Selbstsüchtigen und den Feigen ewig ein versiegeltes Buch: was ein solcher Mensch von der Natur erkennen kann, ist niedrig, oberflächlich, klein; nur für den Gebrauch des Tages. Aber erkennt nicht sogar der Fuchs etwas von der Natur? Ganz gewiß: er weiß, wo die Gänse stecken. Der menschliche Reinecke, allenthalben sehr häufig auf der Welt — was weiß er mehr als dies und dergleichen? Ja, man muß sogar in Erwägung ziehen, daß der Fuchs, wenn er nicht eine gewisse Fuchsensittlichkeit hätte, nicht einmal wissen könnte, wo die Gänse sind, und wie man an sie herankommt. Wenn er seine Zeit mit müßigen Grillen hin-

brächte, mit melancholischen Grübeleien über sein Mißgeschick und die üble Behandlung, die ihm von der Natur, vom Schicksal und von den andern Füchsen zuteil wird, wenn er nicht Mut, Schlagfertigkeit, Gewandtheit und andre Fuchsentalente besäße, so würde er keine Gänse erwischen. Diese Dinge sind wert, konstatiert zu werden; denn die Gegenansicht übt heutzutage ihren mannigfaltigen höchst verderblichen und verkehrten Einfluß.

Wenn ich demnach sage, daß Shakespeare der größte Intelleit war, so habe ich alles über ihn gesagt. Aber Shakespeares Intellekt enthält mehr, als wir bis jetzt beobachtet haben. Er ist, was ich einen unbewußten Intellekt nennen möchte; es stecken mehr Möglichkeiten in ihm, als er selbst ahnt. Novalis macht über Shakespeare die schöne Bemerkung, daß seine Dramen Naturprodukte sind, tief wie die Natur selbst. Ich finde, dieser Satz enthält eine große Wahrheit. Shakespeares Kunst ist kein Artefakt; das, was ihren höchsten Wert ausmacht, verdankt sie nicht planmäßiger Berechnung. Sie wächst hervor aus den Tiefen der Natur, aus seiner edlen aufrichtigen Seele, die eine Stimme der Natur ist. Die spätesten Geschlechter werden in Shakespeare neue Gedanken finden, neue Aufklärungen über ihr eigenes menschliches Wesen: „neue Uebereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls; Begegnungen mit späteren Ideen; Verwandtschaft mit den höheren Kräften und Sinnen der Menschheit." Dies verdient, daß man darüber nachdenkt. Der höchste Lohn, den die Natur einem einfachen, wahrhaften, großen Geiste verleiht, besteht darin, daß sie ihn zu einem Teil ihrer selbst werden läßt. Die Werke eines solchen Mannes, so viel er auch an ihnen mit äußerer Fertigkeit und bewußter Berechnung vervollkommnen mag, erstehen gleichwohl unbewußt, aus seinen unbekannten Tiefen, wie der Eichbaum aus dem Schoß der Erde wächst, wie die Gebirge und Ströme sich selbst ihr Antlitz schaffen — mit einer Symmetrie, die auf die Gesetze der Natur gegründet ist und sich mit jeder Wahrheit in Uebereinstimmung befindet. Wieviel liegt in Shakespeare verborgen: seine Sorgen, seine stummen Kämpfe, von denen nur er wußte; vieles, wovon überhaupt niemand wußte, wovon sich überhaupt nicht sprechen läßt — gleich Wurzeln, gleich Säften und Kräften, die unterirdisch wirken. Sprechen ist groß; aber Schweigen ist größer.

Bei alledem ist die fröhliche Ruhe dieses Mannes merkwürdig. Zweifellos hatte auch er seine Kümmernisse: jene Sonette, die er schrieb, bezeugen uns nachdrücklich, in welche tiefen Gewässer er hinabtauchte, und wie er sie mit Lebensgefahr durchschwamm — welchem Menschen seines Schlages ist

das je erspart geblieben? Ganz unhaltbar erscheint mir die vielverbreitete Auffassung, daß er wie ein Vogel auf dem Zweige saß und sang, frei und unbekümmert, unbekannt mit den Wirrnissen andrer Menschen. So verhält es sich nicht; bei keinem Menschen verhält es sich so. Wie könnte ein Mensch sich vom Bauer und Wilderer zu einem solchen Tragödiendichter emporarbeiten, ohne auf seinem Wege in Nöte verstrickt zu werden? Oder, besser gesagt: wie könnte ein Mensch einen Hamlet, einen Coriolan, einen Macbeth schildern, so viele leidende Heldenseelen, wenn seine eigene Heldenseele niemals gelitten hätte? Und nun beobachte man im Gegensatz hierzu seine eigene Heiterkeit, seinen urwüchsigen übersprudelnden lachenden Humor. Man könnte sagen: in nichts übertreibt er, nur in einem: im Gelächter. Man findet feurige Strafreden bei Shakespeare, Worte, die durchbohren und verbrennen; aber er hält immer Maß, er ist niemals, was Johnson als einen besonders „guten Hasser" bezeichnen würde. Sein Gelächter dagegen scheint aus ihm in Strömen hervorzuquellen; er häuft alle Arten von lächerlichen Spitznamen auf den Narren, den er aufzieht; er stößt und wirbelt ihn in allen möglichen derben Späßen hin und her; man möchte sagen: er lacht mit seinem ganzen Herzen. Und dann: wenn es auch nicht immer das feinste Lachen ist — es ist immer Güte darin. Es dreht sich nicht um einfache Schwächen, Gebrechen und Armseligkeiten. Kein Mensch, der lachen kann, dessen Lachen den Namen Lachen verdient, wird über diese Dinge lachen. Das tut nur ein dürftiger Kopf, der bloß gern lachen möchte und für witzig gelten will. Lachen bedeutet Mitgefühl; das gute Lachen will nicht dem andern ein Bein stellen. Selbst über Dummheit und Anmaßung lacht Shakespeare mit Güte. Dogberry und Verges sind zwerchfellerschütternd, und wir entlassen sie bedeckt mit Lachsalven: aber wir mögen die armen Teufel nur umso besser leiden wegen unsres Lachens und hoffen, daß es ihnen wohl ergehen möge, und daß sie weiter Vorsteher der Stadtwache bleiben mögen. Solches Gelächter, wie Sonnenlicht über tiefem Meer, ist etwas sehr Schönes.

Ich will nicht über Shakespeares einzelne Werke sprechen; obgleich es vielleicht vieles gibt, was über diesen Gegenstand noch nicht gesagt worden ist. Hätten wir, zum Beispiel, über alle seine Stücke ähnliche Studien wie die über ‚Hamlet' im ‚Wilhelm Meister'! Eine Aufgabe, die wohl eines Tages gelöst werden wird. August Wilhelm Schlegel macht eine Bemerkung über die Königsdramen, ‚Heinrich den Fünften' und die andern, die Beachtung verdient. Er nennt sie eine Art Nationalepos. Marlborough hat bekanntlich gesagt: alles, was er von der eng-

lischen Geschichte wisse, habe er aus Shakespeare gelernt. In der Tat gibt es, recht besehen, wenig so denkwürdige Historien. Der große springende Punkt ist allemal bewunderungswürdig erfaßt: alles rundet sich zu einer Art rhythmischen Zusammenhangs; es ist, wie Schlegel sagt, episch — wie in der Tat jede Schilderung, die ein großer Denker entwirft. Es sind echte Schönheiten in diesen Stücken, die zusammen eine große Schönheit bilden. Die Schlacht von Azincourt ist für mich in ihrer Art eine der ergreifendsten Vollkommenheiten, die wir von Shakespeare besitzen. Die Beschreibung der beiden Heerhaufen: die ermatteten, erschöpften Engländer; die schicksalsschwangere Schreckensstunde, wenn die Schlacht beginnen soll; und dann diese todesmutige Tapferkeit: „Ihr wackern Bauernsöhne, deren Glieder England zeugte!" Ein edler Patriotismus ist darin — weit entfernt von der Indifferenz, die bisweilen Shakespeare nachgesagt wird. Ein echtes englisches Herz schlägt hier und durch das ganze Stück, still und stark, nicht marktschreierisch und vordringlich, und darum umso besser. Es ist ein Ton darin wie von einer Stahlglocke. Dieser Mann wäre auch im Krieg ein tüchtiger Losgeher gewesen, wenn es dazu gekommen wäre.

Aber ich möchte von Shakespeares Werken überhaupt sagen, daß sie uns kein volles Bild seiner Persönlichkeit geben; nicht einmal ein so vollständiges Bild, wie wir es von vielen andern Menschen haben. Seine Werke sind ebensoviele Fenster, durch die wir einen Blick in sein Inneres werfen. Alle seine Werke sind verhältnismäßig flüchtig, unvollkommen, unter beengenden Umständen geschrieben; sie geben uns nur hie und da einen Ton aus dem vollen Instrument seiner Seele. Es gibt Stellen, die uns anleuchten wie der Glanz des Himmels; Lichtstrahlen, die ins innerste Herz der Sache treffen. Man sagt sich: „Das ist wahr, ein für allemal ausgesprochen; wo und wann es eine empfängliche Seele geben wird, wird dies als wahr erkannt werden!" Solche Strahlen bringen uns indessen zum Bewußtsein, daß das, was um sie herumliegt, nicht leuchtend ist; daß es zum Teil temporär und konventionell ist. Ach, Shakespeare mußte für das Globe-Theater schreiben: seine große Seele mußte sich, so gut es ging, in diese vorgeschriebene Form zwängen. Es verhielt sich mit ihm nicht anders als mit uns allen. Jeder Mensch ist genötigt, unter bestimmten Bedingungen zu arbeiten. Der Bildhauer kann nicht seinen eigenen freien Gedanken vor uns hinstellen; sondern nur seinen Gedanken, so gut er ihn in den Stein übersetzen konnte, der ihm gegeben ist, mit Werkzeugen, die ihm gegeben sind. Disiecta membra sind die Schöpfungen aller Dichter und aller Menschen. (Schluß folgt)

Lortzing und Boieldieu /

von Fritz Jacobsohn

Eine Woche der musikalischen Harmlosigkeiten. Die berliner Königliche Oper verdankt der Finderlust ihres Oberregisseurs Droescher, daß man einen halben Theaterabend lang immer denkt: Jetzt kommt etwas; das charlottenburger Deutsche Opernhaus kann es der Bearbeitungswut ihres trefflichen Direktors Hartmann zuschreiben, wenn es über die erlaubte Grenze eines Theaterabends langweilte. Als Einschiebsel zwischen zwei wirklichen Opernpremieren, als Erholungspause für Künstler und Zuhörer mag ‚Der Satansweg' von Boieldieu (beim König von Preußen), mag ‚Undine' von Lortzing (beim Magistrat von Charlottenburg) hingehen. Man wolle doch aber immer bedenken, daß die geistige Reife eines Auditoriums eher zu hoch eingeschätzt werden sollte als zu niedrig, und daß die ehrgeizigen Wünsche musikalischer und literarischer Bearbeiter nur an geeigneten Objekten Stoff finden werden.

Im Fall Boieldieu bleibt der Text beträchtlich hinter der Wirkung der Musik zurück. Du hörst Musik, bei der du Takt um Takt an Mozart erinnert wirst. Du schwelgst, je nach dem, wie weit du in der Lage bist, dein Ohr um ein Jahrhundert ‚zurückzuschrauben', in reizenden Melodien, A-capella-Sätzen und flotten Ensembles. Die Worte aber, die dazu erklingen, passen weder zu dem Stil der Begebenheiten noch zu der Fabel. Zur Entschuldigung für Droescher ist allerdings zu sagen, daß die Lebendigkeit und Witzkraft der Vorlage so sehr hinter den Werten der Musik zurücksteht, daß hier die Arbeit eines Dichters nötig gewesen wäre.

Droescher wurde nur vom Orchester unterstützt. Richard Strauß leitete es mit jener Beschwingtheit, die wir von seinen frühern Spieloper-Abenden her kennen. Dagegen ließ ihn das Ensemble im Stich. Die große Bühne des Opernhauses ist denkbar ungeeignet für solche Kleinigkeiten, die im engen Rahmen vorüberhuschen müssen. Und die konventionelle, unlebendige, unwitzige Darstellung schadete, besonders im Dialog, der Wirkung. Hoffmann sang, wie meist, prächtig, die Skilondz und die Alfermann wirkten nicht sicher und mühelos genug, und Humor hatte niemand weiter als Frau von Scheele-Müller. Die übrigen zeigten mehr ihre Schwächen als ihre Vorzüge. Ein schlechtes Gartenlauben-Bild mit der dankenswerten Zugabe einer reizvollen Musikbegleitung.

Der Fall Lortzing ist unkomplizierter, weil sichs bei der

‚Undine' um keine Wiederbelebung handelt; weil die wenigen schönen Stellen dieser Musik ja fortleben. Im Sinne einer Reinigung „nach dem Stande moderner Musikforschung" ist Hartmanns Bearbeitung sicherlich zu loben. Aber eine Rettung ist damit auch nicht erreicht. Der Lortzing von ‚Zar und Zimmermann', vom ‚Waffenschmied' und vom ‚Wildschütz' wird uns, ohne Bearbeitung, der liebste bleiben. Die Akzente der großen Oper, die in der ‚Undine' vorherrschen, stehen ihm nicht gut an. Man merkt zu deutlich: hier ist Papiermusik, statt der echten Empfindungsmusik beim heitern Lortzing. Die Bravheit macht es nicht.

Nicht mehr als brav war die Aufführung unter der Leitung des neuen Kapellmeisters Hans Leschke, und sehr kitschig mutete die Szenerie des zweiten Aktes in ihrer unmöglichen Farbenzusammenstellung an. Dafür verschaffte mir die zweite Aufführung die Bekanntschaft mit einer jungen Künstlerin, die anscheinend noch unfertig ist, aber sicher eine Zukunft hat. Fräulein Schneider sang die Undine mit so viel Herzlichkeit, daß sie aus ihrer Umgebung hoch herausragte. Jetzt heißt es weiter arbeiten. Heinz Arensen war als Ritter Hugo vorsichtiger als sonst, Werner Engel hat eine warme Stimme, Ernst Lehmann auch, aber Hertha Stolzenberg ist noch immer spitzig wie ein altes Jüngferlein. Die Humoristika des edlen Paares Lieban und Lordmann sind ja sehr schön; noch schöner aber wären sie, wenn sie mit mehr Gesang verbunden wären.

Meine reizende kleine Wohnung / von Stefan Großmann

Aufzeichnungen eines wiener Enthusiasten

Am 8. September 1908

Seit sechs Wochen verehre ich Mizzi Fleuron, die jetzt als Lustige Witwe ganz Graz auf den Kopf gestellt hat.

Ich verstehe nicht viel von Musik, obwohl ich schon riesig viel Operetten gesehen hab', aber daß Mizzi Fleuron die reizendste Soubrette ist, die jemals auf dem Theater stand, wahrhaftig, das weiß ich. Uebrigens ist meine Versicherung ganz überflüssig, denn alle, die sie als Lori Putzinger in der Operette ‚Das Wäschermädel', und alle, die ihre Lisi Stohandel in der Operette ‚Wien bei Nacht' gesehen haben, können es bestätigen, daß sie seit sechs — oder sind es sieben? — Jahren die graziöseste, schlankste, pikanteste Soubrette ist, die Oesterreich seit der Geistinger gehabt hat.

Ich möchte ihr so gern einmal privat begegnen. Aber nur zufällig, denn so zudringlich bin ich nicht, daß ich mich an eine große Künstlerin heranschleichen würde, um ihr Huldigungen zuzuflüstern.

Am 2. Oktober 1908

Heute wollte es ein glücklicher Zufall, daß ich im Schwarzen Bären dicht neben Mizzi Fleuron saß.

Sie sieht auch in der Nähe gerade so reizend aus wie auf der Bühne. An ihrem Tisch saß ein junger Herr, der sich so nonchalant benahm — den Girardihut aus der Stirn geschoben, dabei riesig liebenswürdig und ein bisserl teppert — daß man gleich erkannte: Das muß ein Aristokrat sein! Wahrscheinlich Ministerium des Auswärtigen oder Statthalterei.

Ich hatte den Eindruck, daß die arme Fleuron, obwohl sie sehr laut lachte, sich doch ziemlich langweilte.

Dachte nach und bekam eine furchtbare Wut auf die Theaterdirektoren, die ein so herziges Mädel wie die Fleuron, die sicher gar nicht messalinisch veranlagt ist, durch schändliche Gagen zwingen, sich mit diesen faden aristokratischen Buberln abzugeben.

Ich glaube, die Fleuron hat mich bemerkt, obwohl ich mich tadellos korrekt benahm. Es war so leer im Schwarzen Bären, sie sah sich um, Gott, da war ich noch das Passabelste...

Am 9. Oktober 1908

Es bleibt dabei. Ich esse Mittag und Abend im Schwarzen Bären. Die Mizzi Fleuron lacht schon, wenn ich hereinkomme, ihr liebes, naives und doch verschmitztes Lachen. Was steckt alles in diesem Lachen!

Am 11. Oktober 1908

Gestern hat mich der Theaterarzt im Schwarzen Bären vorgestellt. Die Fleuron reichte mir sofort die Hand und sagte: „Wir sind ja schon alte Freunde. Nicht?"

Der Aristokrat, er ist übrigens nur ein Von, ärgerte sich über mich, weil ich meinen Sessel neben die Fleuron gestellt hatte. Das war ja gewiß taktlos, aber es geschah ganz harmlos, ich hatte es mehr aus Verlegenheit getan, und weil die Fleuron mit ihrem Sessel auf die Seite rückte, um Platz zu machen. Dann kam noch ein Baron Zwierzina dazu, der eine künstliche Nase hat.

Die Fleuron war der frische, unwiderstehliche Schalk, der sie immer ist. Man kann ihr nicht bös sein. Den Baron Zwierzina fragte sie, ob es wahr sei, daß das Paraffin in der künstlichen Nase im Winter, wenn man von der Kälte plötzlich in ein heißes Zimmer eintrete, zerschmölze und heruntertropfe. Sogar der arme Baron mußte mitlachen.

Ueber mich hat sie noch keinen Witz gemacht!

Am 15. Oktober 1908

Heute hat mich Mizzi Fleuron gefragt, wo ich sie denn schon früher gesehen habe? Ich erzählte ihr, wie herrlich sie als Lori Putzinger war, worin ich sie elfmal gesehen, und daß ich nur ihrethalben ‚Wien bei Nacht' vierzehnmal angeschaut habe!

„Und sonst?" fragte sie mit ihrem liebsten Lächeln.

„Ja," sagte ich, „einmal bin ich Ihnen vorigen November in der Praterstraße begegnet, da haben Sie eine rotbraune Pelzjacke angehabt, dann habe ich Sie einmal im Prater vor drei Jahren gesehen, in der Nacht, da sind Sie in einem Ringelspiel geritten, dann habe ich Sie in Graz einmal nachts im Café Corso gesehen, da ist ein Student neben Ihnen gegangen."

„Mein Bruder", sagte sie schnell, „und das alles haben Sie sich gemerkt?"

„Gemerkt?" erwiderte ich. „Ich könnte Ihnen jeden Hut beschreiben, den Sie anhatten, ich höre noch, wie sie damals gelacht haben, mit dem Studenten..."

„Meinem Bruder", fügte sie hinzu, und dann mit ihrer gewohnten lieben Keckheit: „Und wo war ich am schönsten?"

Ich sah sie an, und es fiel mir zum Glück eine ausgezeichnete Antwort ein: „Jetzt!..."

Der Baron Zwierzina und der Herr Von hörten uns nicht zu, sie schaute einen Moment auf die beiden und flüsterte dann halblaut mit ihrem aufregenden, verschmitzten, versteckten Lachen: „Am schönsten ... bin ich in meiner reizenden kleinen Wohnung."

Am 2. November 1908

Heute habe ich mich im Bureau krank gemeldet.

Ich bin ganz außerhalb aller Ordnung, ich schlafe nicht, ich finde meine Bureau-Arbeit ganz blödsinnig. Ich gehe um zwölf Uhr in den Schwarzen Bären, obwohl sie erst um zwei Uhr hinkommt. Mit dem Herrn Von ist sie jetzt bös, der Baron Zwierzina kommt auch nur selten. Da sitzen wir zuweilen allein beisammen.

Die Kellner sind mir neidisch, weil ich mit der Fleuron allein sitze.

Ich kann gar nicht viel mit ihr reden, ich schau sie nur an. Wenn ich sie nur lang ansehe, dann kichert sie immer, dieses verschmitzte, versteckte Lachen! So kindlich kann man doch nur lachen, wenn man nichts Gemeines erlebt hat. Ich meine: innerlich. Man spürt, daß sie anders ist als die andern. Die Schandgage der Direktoren verdirbt nur den trivialen Durchschnitt — die originellen Naturen bleiben unbeschädigt.

Am 6. November 1908

Als ich heute sagte, daß ich nicht mehr ins Bureau gehe,

da sah sie mich lächelnd und doch ernst an und sagte: „Morgen kommen Sie zu mir, ich werde Ihnen den Kopf wieder zurecht setzen.“ Später: „Meine kleine Wohnung ist übrigens so herzig.“

In der Nacht bin ich auf der Gasse, unter ihrem Fenster, spazieren gegangen. Es war bis drei Uhr früh Licht droben. Zum Fenster kam sie nicht.

Am 10. November 1908

Alles ist anders gekommen. Vielleicht, weil ich gestern nacht kein Auge geschlossen hatte und so aufgeregt war, vielleicht, weil ich in der letzten Zeit überhaupt nicht mehr der Alte bin, sondern viel gereizter. Vielleicht war es gut so ....

Also: Ich läute. Es öffnet eine alte Frau in schlamperter Kleidung. Sie führt mich in ein kleines, vollgeräumtes, rosa tapeziertes Wartezimmer und sagt: „Bitte sich ein paar Minuten zu geduldigen, meine Tochter wird gleich kommen.“

Ich sitze in einem grünen Plüschfauteuil und höre, daß daneben jemand mit der Mizzi Fleuron redet. Ganz leise. Dann und wann höre ich ihr verschmitztes, verstecktes Lachen.

Ich wurde ungeduldig, nervös, stand auf und sah mich im Zimmer um. Es ist wirklich vollgepfropft. Türkische Ottomanen, ein weißer Biedermeierschreibtisch, Renaissancefauteuils, vergoldete, ein gelbes Piano mit roten Kerzen, ein Grammophon, ein Papageienkäfig, ein chinesisches Teetischchen, eine gotische Kredenz, dazu eine rote Ampel, kurz: so viel schöne interessante Dinge, daß man vielleicht eine Viertelstunde brauchte, um alles anzusehen.

Minuten vergingen. Von drüben hörte man dann und wann die wacklige Stimme der Alten, Geflüster, das verschmitzte Lachen der Fleuron.

Mir war furchtbar heiß. Die Fenster waren verschlossen und durch doppelte Vorhänge mit großen grünen Seidenquasten verhängt. Ich stand auf und wollte mir, um mir die Wartezeit abzukürzen, die vielen Kleinigkeiten auf dem Schreibtisch ansehen, all die Souvenirs de Paris, die kleinen Hündchen aus Bronze, die Stecknadelkissen, die wie Negerköpfe aussehen, die großen Photographierahmen.

Ach, die Photographierahmen! Ich trat an den Schreibtisch heran und sah ein Bild des Herrn Von, wieder mit zurückgeschobenem Girardihut, wieder so absolut sicher und zufrieden mit der Welt. Daneben stand das Bild eines Dragoneroffiziers, den ich von irgendwoher kannte. Richtig, es war der verstorbene Erzherzog Otto! Auf dem Bilde stand: „Der feschen Mizzi Fleuron, zur Erinnerung an den 28. März 1909. Gegeben um die vierte Morgenstunde.“ In einem geschnitzten Holzrahmen stand

das Bild der schlamperten Alten, auch mit einer Inschrift: „Meinem einzigen Schatzi.“ Dann stand da die alte Photographie des Baron Zwierzina, im Tiroler Kostüm, darunter stand bloß: „Der Gustl“. Die Bilder der Schauspieler sah ich mir gar nicht an.

Ich weiß nicht, es war gewiß kindisch, aber ich wurde schrecklich verstimmt. Vielleicht wartete ich erst drei, vier Minuten, aber mir schien es schon eine endlose Zeit.

Ich ging vom Schreibtisch weg und sah mir die Bilder an der Wand an. Mizzi Fleuron als Lori Pollinger, Mizzi Fleuron in ‚Wien bei Nacht‘ als Fee der Sünde, Mizzi Fleuron im Pagenkostüm, ein Bein über das andre geschlagen, Mizzi Fleuron als Paris . . . Ich versteh' es nicht, aber die Bilder machten mich noch trauriger. In allen diesen Rollen hat mich die Fleuron begeistert, die Photographien sind ganz gut, und doch möchte ich sie am liebsten von der Wand herunterhauen, daß die Gläser zersplittern.

Auf der andern Wand hängt ein Tableau mit goldener verzierter Inschrift: „Mizzi in Venedig“. Lauter Momentaufaufnahmen vom Lido. Mizzi füttert Tauben, Mizzi geht im Strandkostüm ins Meer hinaus, Mizzi liegt fast nackt im Sand, und neben ihr, rechts und links, grinsen wieder zwei Kerle. Mizzi geht neben einem beleibten haarigen Herrn, der nur eine Schwimmhose anhat.

Darunter hängen Erinnerungen an einen andern Sommer. Irgendwo in Tirol. Mizzi im Gebirge. Auf einer Hütte. Daneben diese berüchtigte Poldi Puck vom Apollotheater, auch in Aelplerinnentracht. Und der Geldagent Löwy, den ich vom Wettrennen her kenne, steht mitten in der Gruppe, die eine Hand um die Taille der Fleuron geschlungen, die andre um Poldi Puck.

Ich schaue auf die dritte Wand. Zwischen Kranzschleifen und verwelkten Körben hängt da das Bildnis des Tenoristen Willy Werner, der sich rühmt, daß er noch jede Partnerin gekriegt hat. Er lächelt huldreich, dieses gemeine, geübte, sichere Lächeln!

Plötzlich werde ich ganz traurig. Ich kann nicht mehr nach rechts und nach links sehen. Ich höre wieder das verschmitzte Lachen der Fleuron und — — — laufe zur Tür und im wildesten Tempo die Stiege hinab; draußen in der frischen Luft bleibe ich stehen und atme wieder . . .

Ich werde die Mizzi Fleuron nicht mehr sehen.

Morgen gehe ich wieder ins Bureau!

Aus einem Band Novellen, der unter dem Titel ‚Grete Beier‘ bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheint.

Antworten

A. D., Hamburg. Jetzt schreibt noch Erich Mühsam für Sie: „Um den törichten Legenden entgegenzuwirken, die über Oscar Panizza umgehen, stelle ich fest, daß der Dichter des herrlichen ‚Liebeskonzils' lebt. Er ist in einer nordbayrischen Irrenanstalt interniert. Das ist die zuverlässige Wahrheit."

Heinz Welten. Sie bemängeln die Fortsetzungsromane der Tagespresse. ‚Fortsetzung folgt': das ärgert Sie, das wollen Sie abgeschafft sehen. Sie schlagen vor — sei gegrüßt, du mein hundertster Vorschlag! — die Zeitung solle doch ihren Lesern lieber alle Vierteljahr den broschierten Roman umsonst liefern. Aber Sie vergessen ganz, daß die Presse Kulturaufgaben nur in den Reden der Festbankette zu erfüllen hat. Ich bitte Sie: wo bliebe die Spannung? „Und dann geschah etwas, dessen sie sich später, in seinen Einzelheiten, nie deutlich erinnern konnte. (Fortsetzung folgt)." Folgt und ist harmlos, wie eben Familienerotik nur sein kann. Folgte sie nicht, wäre sie gleich fertig zum Gebrauch da — niemand würde mit soviel Spannung die nächste Nummer erwarten, keine heißen, roten Köpfe wären darübergebeugt. Kurz: der Abonnent braucht seine Morgenkaffeesensation. Kunstwerke werden äußerst selten zerhackt, weil sie nicht in Zeitungen stehen, und für die andern Prosa- und Lesestücke ist dies das gerechte Schicksal: zerhackt zu werden.

P. S., Berlin. Besten Dank. Aber ich weiß auch nicht, was dies Inserat in der deutschen Juristenzeitung zu bedeuten hat: „Muster sofort franko! Deutscher Urstoff. Der Spezialanzugstoff für Juristen." Vielleicht ist er besonders dehnbar, damit man sich ungestört aussprechen kann.

F. S. K. Dem Friedrich S. Krauß haben sie wieder einmal die ‚Anthroprophyteia' beschlagnahmt. Gut. Man ist hierorts an derlei gewöhnt, und statt mit Tierquälereideliften beschäftigt man sich gerichtlicherseits mit unzüchtigen Postkarten. Nur kann man dabei nicht immer Le Nu au Salon von den Wissenschaftlern trennen. Auch noch gut. Was ein Oberstaatsanwalt werden will, krümmt sich beizeiten. Aber der Professor Roethe sollte die Finger davon lassen und sich denn doch nicht zu einem ‚Gutachten' hergeben. Wenn es sich nicht um eine offenkundige Schweinerei handelt, sollte sich jeder anständige Mensch zu schade sein, diesem preußischen System Vorschub zu leisten. Roethe dagegen geht hin und erklärt die ‚Anthroprophyteia' für „Schmutz". Daß bei dem Reinen, dem alles rein ist, keine Damen Kollegs hören dürfen, ist schön, weil sie von dieser Schmutzriecherei angesteckt und verdorben werden könnten. Aber schon schreibt die Tägliche Rundschau von einer „Beschlagnahme von Schmutzschriften" — und Krauß ist dem übelsten budapester Pornographen gleichgestellt. Laßt endlich die Finger von der Folklore, die mit der am Tore nichts zu tun hat.

Alfred Nobel. Erlauben Sie, daß ich Sie aus dem Grabe zitiere. Sie haben ein Kapital hinterlassen, das Ihren Namen trägt, und dessen Zinsen an allerhand Leute fallen: an Paul Heyse und an Hauptmann; und weil uns Frenssen voriges Mal erspart blieb, soll es diesmal Rosegger sein. Der Alpenbua hat kaum jemals schädlich, als Deutscher an der Sprachgrenze wohl immer nützlich gewirkt. Die 150 000 Mark treffen einen alten, guten Mann. Aber keinen von den Künstlern; und wenns drauf ankam,

die zu belohnen, dann hat Ihr Komitee wieder einmal daneben-gehauen. Bald können wir den fünfundzwanzigsten Mißgriff feiern, und vielleicht werden Sie sich dann auf die andre Seite legen, gähnend murmeln: „Diese Trotteln!“ und weiter ruhig zu ruhen geruhen. Vale!

T. F., München. Ja, das sind so Sachen. Wer zeichnete uns zum Ergötzen so oft den wellenschlagenden Bauch des deutschen Bourgeois, die ausgebuchteten Hosenknie, die Plisseeweste? Olaf Gulbranssson, gnädige Frau. Wer machte sich Jahre hindurch, ein Mal jede Woche, über den Typ des liberalisierenden Bezirks-meiers lustig, wer schlug ihn, ein Mal jede Woche, mit dem Zeichenstift tot? Der Obige, gnädige Frau. Und wer hat nun zu dem neuen Buch von Otto Ernst den Einband gezeichnet? Der Obige, gnädige Frau, der Obige.

Entzückter. Sie aalen sich in den kleinen Personenzügen, die Ludwig Barnay, Intendant und Hof-Hamlet e. G. s. D. a. D. (endlich, Gott sei Dank, außer Dienst), von seinen Proben unter dem Herzog von Meiningen erzählt. Es ist nicht zu sagen, wer leutseliger war: der von Gottes Gnaden im dunklen Parkett oder der Schminkerich oben auf der Bühne. Ludwigl selbst wagte es, Seiner Hoheit dem Herzog zu widersprechen. Der nahm es gütig hin und stieß ihn nicht in die Versenkung. Da lob' ich mir doch die gute alte Manier, in seinen Vorgesetzten hineinzukriechen, anstatt sich durch donnernden Widerspruch Beachtung vor Königs-thronen zu verschaffen. Welch eine Eisenstirn!

Schöner Herbst / von Theobald Tiger

Das ist ein sündhaft blauer Tag!
Die Luft ist klar und kalt und windig,
weiß Gott: ein Vormittag, so sind' ich,
wie man ihn oft erleben mag.

Das ist ein sündhaft blauer Tag!
Jetzt schlägt das Meer mit voller Welle
gewiß an eben diese Stelle,
wo dunnemals der Kurgast lag.

Ich hocke in der großen Stadt:
und siehe, durchs Mansardenfenster
bedräuen mich die Luftgespenster . . .
Und ich bin müde, satt und matt.

Dumpf stöhnend lieg' ich auf dem Bett.
Am Strand wär' es im Herbst viel schöner . . .
Ein Stimmungsbild, zwei Fölljetöner
und eine alte Operett!

Wenn ich nun aber nicht mehr mag!
Schon kratzt die Feder auf dem Bogen —
das Geld hat manches schon verbogen . . .
Das ist ein sündhaft blauer Tag!

Rundschau

Gertrud

Es handelt sich in Paul Apels ‚Tragödie des Herzens' um die Tatsache, daß der Privatdozent Ernst Germeilen nach dreijähriger Ehe seine Frau Gertrud als eine süße Last empfindet. Der bleichwangige Philosoph erkennt, daß „es" vorbei ist, und quält sich. Er sehnt sich nach der Freiheit und ringt verzweiflungsvoll die Hände. Er appelliert an sein wissenschaftlich begründetes Pflichtgefühl und gürtet sich mit dem heroischen Vorsatz, seiner Frau den Glauben an seine Liebe zu erhalten. Denn auf diesem „inbrünstigen" Glauben ruht ihr Dasein, das er um keinen Preis erschüttern und in Gefahr bringen möchte. Frau Gertrud hat den kindlichen Wunsch, ihren Mann einmal „so ganz toll vor Eifersucht" zu machen. Georg Ritter, ein junger Lehrer mit eckigen Schultern und ein wenig zu kurzen Beinkleidern, schwärmt für die Privatdozentengattin und — „vergißt" sich. Als er eben Gertruds Hände gefaßt hat und flüsternd fleht: „Einen — Kuß!", tritt Ernst ins Zimmer. Frau Gertrud überschaut sofort die für sie günstige Situation und beutet sie aus. Alle Hülfsmittel eines angeborenen Komödiantentums aufbietend, gesteht sie ihrem Mann, daß sie den Lehrer Georg liebe. Ernst ist anfangs wie vor den Kopf geschlagen, aber dann zittert er an allen Gliedern vor freudiger Erregung und — gibt Gertrud frei. Ein Abgrund tut sich vor der unglückseligen Frau auf, die, ehe Ernst hinzuspringen kann, stumm „der Länge nach" auf den Teppich stürzt. Als sie, ein paar Tage später, zum Ueberfluß erfährt, daß Ernst seinen Freund Rudolf Wiebers, den dreisten Genießer, in das Dilemma seiner Ehe eingeweiht hat, fühlt sie, daß alles aus ist. Bebend vor Schmerz, wirft sie sich dem grade eintretenden Lehrer an die gesinnungstüchtige Brust, der „in weher Größe" und gelassen die Worte ausspricht: „So — nicht, Frau Gertrud! So — — nicht!" Und dann sagt die furchtbar enttäuschte Frau dem Lehrer und — dem Leben Adieu. Als dem Privatdozenten Ernst Germeilen die Botschaft überbracht wird, daß Gertrud tot ist, klingt aus dem Nebenzimmer leise und wehmütig Mendelssohns Lied an sein Ohr: „Ach, wie so bald verhallet der Reigen. . .".

Paul Apels Tragödie ist durch und durch erfüllt von der behaglichen Ofenwärme der Alltäglichkeit. Sie hat die lobenswerte Tendenz, Angelegenheiten des Herzens nicht zu groben theatralischen Zwecken zu mißbrauchen, sondern auf eine schlichte und innerliche Art den Gesetzen der Bühne anzupassen. Aber Paul Apel, dessen

„wohlschmeckende" Lustspiele ein aesthetisches Labsal sind, überschreitet diesmal die Grenzen seines Könnens. Seine Tragödie erscheint trotz unleugbaren Vorzügen als ein verflachter Ibsen oder ein verdünnter Schnitzler.

Die Aufführung des münchner Schauspielhauses kam, da sie von Apel selbst einstudiert war, seinen Absichten freundlich entgegen und geleitete die Tragödie über einige tückische Klippen unfreiwilliger Heiterkeitsausbrüche hinweg sicher und geschickt in den Hafen eines rechtschaffenen Erfolges.

Hans Harbeck

Fachschule für Theaterkunst

In Anschluß an die Reimannschen Werkstätten für Kunstgewerbe (zu Berlin, Landshuterstraße 38) ist eine Höhere Fachschule für Theaterkunst gegründet worden. Sie gab zur Eröffnung eine Probelektion. Man ging nicht ohne Bedenken hin; was mit Kunstgewerbe zusammenhängt, ist heutzutage immer verdächtig. Weibchendilettantismus oder Kulturpathos. Man kennt das; zumal es sich auch auf dem Theater schon übel genug bemerkbar gemacht hat. Eine Dressieranstalt für Dekorationsakrobatik und zur Totschlagung des Wortes durch sogenannten Geschmack hätte uns just noch gefehlt. Man ging also mit Bedenken hin; und war sehr angenehm enttäuscht. Nichts davon Kunstgewerbe. Das Wort sie wollen lassen stahn. Herr Paul Leni vor allem; er demonstrierte, wie man mit geringen Mitteln einer komplizierten Szenenfolge Optik geben kann. Von ihm wird allerlei zu lernen sein, Oekonomie in Dingen der Kunst wie des Budgets. Rudolf Klein wird solche Zurückhaltung ergänzen; er verbreitet die Kenntnis jener mirakulösen Maschinen, mit denen die Natur neidisch gemacht werden kann. Für die Balance im Schulbetrieb wird dann Alfred Walter-Horst Sorge tragen; er will nach einem klugen Programm die Regie oder die theatralische Schlachtenkunst lehren. So bleibt also zu hoffen, daß aus dieser neuen Schule einige brauchbare Bühnenmaler, Figurinenschneider und andre Handwerker der Illusion hervorgehen.

Robert Breuer

Gesinnung

Wer die Novellenbände Hans Müllers nicht kennt, der wird ihn nach dem amüsanten Einakter-Terzett, das man im Kleinen Theater gern belachte, ein wenig unterschätzen. Wie die meisten Erzählertalente, die sich um Bühnenwirkungen bemühen, fürchtet er anscheinend, nicht genug dramatisches Temperament aufzubringen, und das verleitet ihn zu einer etwas zappligen Beweglichkeit, bei der sich die einzelnen Szenen mit kurzatmiger Hast sozusagen auf die Fersen treten und sein sonst überlegen nachdenklicher Humor in Lustspielwitzchen und Feuilletonpointen verspritzt. Aber auch diese Spritzer erfüllen die Bühne mit einer sehr charmanten Athmosphäre ironischer Fröhlichkeit, in der man gut gelaunt darauf wartet, bis die

kleine Ueberraschung explodiert, die in jeder der kleinen Komödien eingewickelt ist. Man erät sie zwar stets im voraus, aber wenn es dann knallt, ist es doch immer wieder ein Vergnügen. Im ersten der Einakter, dem ‚Minister', sind die Voraussetzungen selbst für oesterreichische Parlamentszustände zu unwahrscheinlich und für Deutschland überdies fremdartig. Doch schon im zweiten — ‚Das Höchste' — fesselte nicht bloß die sehr originelle Erfindung, sondern man merkte an der Gestalt des halb lächerlichen, halb rührenden Thoren Fabians — dem es das Leben konsequent versagt, so edel, hilfreich und gut zu sein, wie er möchte — jenseits aller Witzigkeit doch die dichterische Ader Müllers und seine durch alle ironischen Verhüllungen strahlende Wärme. Im letzten — ‚Die Garage' — hat die Ueberraschung sogar eine doppelte, überaus schnellkräftige Sprungfeder. Technisch ist dieses Stück wohl das gewandteste. Nur, daß der Schriftsteller, der in tantiemelosen Zeitläuften sein Liebchen bei einem beschränkten Baron „in die Garage stellt", vom Autor so sympathisch und respektvoll behandelt wird, als ob er mehr wäre denn ein Zuhälter: das stört die Harmonie dieses Scherzes.

Es wurde in Interieurs gespielt, deren kunstgewerbliche ‚Entworfenheit' zu stark betont schien. Herr Waldau sollte bei wienerischen Gestalten nicht den vertrottelten Lebemännern Gustav Marans nacheifern. Fräulein Waldows Humor gewinnt durch einen eigentümlichen Zusatz von mürrisch-schlechter Laune eine ganz neue, drollige Note, und in ihrem Temperament funkelt sehr lustig allerhand parodistischer Uebermut.

Ernst Goth

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Conrad Arnold Bergmann: Wieland der Schmied, Fünfaktiges Drama. Verlag Kritik.

Maxim Gorki: Die Sykows, Drama.

Arno Nadel: Cagliostro, Fünfaktiges Drama. Neuer Deutscher Verlag.

Annahmen

Hugo Wolf: Die Verführung der Lotte Seligmann, Vieraktige Komödie. Nürnberg, Intimes Th. Comoedia.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

30. 10. Julius Bittner: Der Abenteurer, Vieraktige Oper. Cöln, Opernhaus.

1. 11. Eduard Künneke: Coeur As, Oper, Text von Emil Tschirch und Otto Berg. Dresden, Hofoper.

4. 11. Paul Apel: Gertrud, Eine Tragödie des Herzens in drei Akten. München, Schsplhs.

Walter Braunfels: Ulenspiegel, Dreiaktige Oper. Stuttgart, Hofth.

5. 11. Fritz von Briesen: Die von Wildtberg, Vieraktige Tragödie. Altona, Schillerth.

Georg Hirschfeld: Ueberwinder, Vieraktiges Drama. Nürnberg, Stadtth.

Paul Lincke: Casanova, Operette, Text von Jacques Glück und Willy Steinberg. Chemnitz, Stadtth.

6. 11. Ewald Cranz: Der Klecks, Dreiaktige Verskomödie. Oldenburg, Hofth.

8. 11. Gustav Kadelburg und Richard Skowronnek: Im grünen Rock, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Lstsplhs.

Neue Bücher

Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen, gesammelt von Monty Jacobs. Mit 33 Bildertafeln. Leipzig, Insel-Verlag. 520 S. M. 6.—.

Hans Futterknecht: Methodische Sprechübungen. Dießen, Jos. C. Huber. 77 S. M. 1.80.

Julius Ferdinand Wolff: Theater. Aus zehn dresdner Schauspieljahren. Berlin, Erich Reiß. 227 S.

Dramen

Izzet Melyh: Leïla, Eine türkische Familienszene, übersetzt, bearbeitet und eingeleitet von Erich Oesterheld. Berlin, Priber & Lammers. 80 S.

Personalia

Engagements

Berlin (Kleines Th.): Paula Silten vom hamburger Deutschen Schsplhs.

Königsberg (Stadtth.): Kurt Erich vom berliner Residenzth.

Leipzig (Stadtth.): Karl Ekert vom cölner Schsplhs.

Todesfälle

Elisabeth Schneider in München. Geboren 1882 in München. Mitglied des hamburger Deutschen Schauspielhauses.

Nachrichten

Die Bühnenvertriebe des Neuen Deutschen Verlags und des Atlantik-Verlags werden in Zukunft gemeinschaftlich geführt werden.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. August Strindberg: Die Kronbraut, Ein Märchenspiel in sechs Bildern. Theater in der Königgrätzerstraße.

1. Die Wirkung des Ganzen war groß. Das Publikum wurde für Strindberg gewonnen.

2. In diesem Märchen geht Strindbergs Genie wie sein Dämon auf Krücken.

3. Ein Märchenspiel mit einer oft unvermittelten Mischung härtester, scharf gesehener Wirklichkeit und spukhafter Züge.

4. Echte Märchenstimmung weht durch diese Dichtung.

5. Ich kenne von Strindberg nichts, was mit tiefern Dichteraugen angeschaut wäre.

*

II. Gustav Kadelburg und Richard Skowronnek: Im Grünen Rock, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

1. Es liegt keine Veranlassung vor, sich mit diesem Ereignis überhaupt zu beschäftigen.

2. Um eine nicht grade neue Idee herum haben die beiden gewandten Schwankdichter drei Akte aufgebaut.

3. Die frische Farbe stammt in der Hauptsache von dem frischen Herbstlaub der Dekorationen.

4. Lauter gute alte Bekannte, die man immer gern wiedersieht.

5. Nur manchmal platzt ein guter Witz in die öde Lustspielhandlung hinein.

*

III. Hans Müller: Gesinnung,

Drei Einakter. Kleines Theater.

1. Es handelt sich um skrupellose Hyperbeln, die auf der Schneide eines bizarren Einfalls schweben.

2. Frühreife Routine und geölter Situationswitz, aber ohne innere Lustigkeit.

3. Auch die Darstellung der Einakter bot gemischte Freuden.

4. Der nachhaltigste Eindruck war der aufrichtiger Dankbarkeit dafür, daß uns nicht alle sieben Einakter des Zyklus vorgesetzt wurden.

5. Man begrüßte in Hans Müller einen angenehmen Unterhalter, ja vielleicht einen, der noch mehr sein kann.

Die Schaubühne

Zweiter Jahrgang

28. S. J.: Das berliner Theaterjahr. Frederik van Eeden: Drama und Musik. Handl: Und Pippa tanzt. S. J.: An die Konzessionsbehörde.
29. S. J.: La Traviata. Isadora Duncan: Gordon Craig.
30. S. J.: Theaterreform.
31. S. J. und Marshas: Sherlock Holmes. Eduard Stucken: Ibsen und die Sage.
32. S. J.: Parsifal.
33. S. J.: Tristan. Bab: Philosophie der Schauspielkunst. Paul Schlesinger: Theaterreportage.
34. S. J.: Vorsaison. Handl: Das Burgtheater. Rudolf Blümner: Schauspielkunst und Alkohol.
35. S. J.: Kammerspiele. Hans Daffis: Friederike Goßmann. Georg Jacob Wolf: Das Puppenspiel.
36. S. J.: Saisonbeginn.
37. S. J.: Fortsetzung. Paul Ernst: Die Stadttheater und das Drama. Al. Z. Birnbaum: Carmen.
38. S. J.: Hedda und Hermione. Handl: Heinrich Laube.
39. S. J.: Schwänke. Rudolf von Delius: Das ironische Drama.
40. S. J.: Hamlet. Handl: Paul Schlenther. S. J.: Kleines Theater.
41. Das Blumenboot.
42. S. J.: Sammelsur. Oscar Bie: Die moderne Musik. Polgar: Totentanz. Handl: Frau Warrens Gewerbe. Bumsi: Rittner.
43. S. J.: Der Liebeskönig. Paul Wiegler: Die Clairon.
44. S. J.: Direktion Halm. Karl-Ludwig Schröder: Inspizient und Souffleur. S. J.: Die deutsch Sprak.
45. S. J.: Glashaus und Börsencourier. Erich Urban: Lortzing.
46. S. J.: Gespenster und Blaubart. Bab: Ninon de Lenclos. Handl: Der neue ‚Faust' des Burgtheaters.
47. S. J.: Die Hochzeitsfackel. Urban: Ruth St. Denis. S. J.: Tempora ...
48. S. J.: Frühlingserwachen.
49. S. J.: Von Brahm und Reinhardt. Friedrich Kayßler: Oscar Sauer. Specht: Marie Gutheil-Schoder.
50. S. J.: Mensch und Uebermensch. Urban: Salome. Turszinsky: Lautenburg.
51. S. J.: Vom Schauspielerparlament. Kayßler: ‚Philosophie der Schauspielkunst'. Bab: Der Jude. Al. Z. Birnbaum: Offenbach.
52. S. J.: Maximilian Ludwig. Bab: Die Körperkunst.

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 20. November 1913 Nummer 47

Dehmel dramaticus / von Emil Ludwig

Balladen sind Versuche des Lyrikers, sich in das dramatische Himmelreich einzuschleichen.

Und bei den Balladen fängt Dehmels dramatischer Impetus an; nicht bei seinen Pantomimen, die nur gespielte Träume sind, Visionen mit Bewegung, ohne Worte.

Was Dehmels Balladen vom Dramatischen abdrängt, ist das Stück Romanze, das in vielen steckt. Andres darin treibt zum Dramatischen hin, und merkwürdig oft zum Tragischen. Nirgends im gesamten Umkreis seiner Dichtung hat Dehmel, dieses antitragische Gewissen seiner Zeit — nur in den Balladen hat er sich dem Tragischen genähert.

Wäre Dehmel nichts als der größte Balladendichter seiner Zeit: grade im Ausbau dieser Form könnte man eine Hinderung für ihn erblicken, zum Drama fortzuschreiten. Der Auftrieb zu seinem furor dramaticus muß tiefer liegen.

Dehmel, von so vielen Antithesen geschüttelt, trägt diese unwillkürlich in seine Werke; nur zuweilen löst er sie vorher auf. Oft erscheint sein kleinstes Gedicht so straff gespannt, daß es, um drei Worte vermehrt, das Grundseil zerreißen und ins Chaos stürzen würde. Solche Gedichte sind keine verkappten Balladen; vielmehr verkappte Dramen. Geladen mit dramatischer Elektrizität, wollen sie allenthalben den Bannkreis ihrer Form zersprengen. Es sind dramatische Visionen.

Zweimal hat Dehmel die dramatische Form selber versucht. ‚Michel Michael' ist zwittrig geblieben; er kommt noch von der Pantomime her, statt von der Ballade. Der Dichter möchte hier symbolischer Naturalist sein; doch er bleibt Allegoriker wider Willen. Beispiel: Man soll ihm glauben, Ekkehard und Kaiser Rotbart seien wirkliche vornehme Herren, die nur eben auf den Maskenball gehen; aber sie wirken als Geister (schon durch die Art, spukartig immer Michels letzte Worte zu wiederholen) und werden sie am Ende „Exzellenz" angesprochen, so greift vollends Unruhe Platz.

Dehmel versucht hier, das Bildhafte und das Symbolische übereinander zu komponieren; etwa wie man Zweifarben-Photographien durch Chromoplatten herstellt. Da kommt ihm der Traum dazwischen, doch selbst bei Calderon ist niemand geneigt, auf der Bühne einen Traum von der Länge eines ganzen Aktes, vollends des dritten auszuhalten. Diese Komödie, die das Widerspiel von Maske und Realität als Kunstmittel benutzen möchte, baut sich, statt auf doppelte, auf drei- und vierfache Symbolik auf; das verwirrt die Sinne.

Noch verwirrter wird die Seele. Wenn die geträumte Frau Venus mitten in ihrer grotesken Träumerei ihre schönsten Dehmel-Verse spricht: je schöner sie sind, um so peinlicher wird dem Hörer. Als bei der ersten Aufführung, da wir das Stück nicht kannten, die Stelle kam:

„Sag, Michel: Ists Schmerz? Ists Wonne?"

da stieg manchem Freunde des Dichters ein Angstgefühl hoch.

Aber im ersten und letzten Akt tritt dieser Michel prachtvoll vor. Da ist er eine traumlos, spuklos atmende Landgestalt; die das Grauen vor der Stadt überkommt, in die es sie zieht. Schlau und tumb, in mitmenschlichem Ernste steht er da, trägt Züge, birgt Rhythmen: wie Bach, der Protestant.

Was im ‚Michel Michael' allegorisch zerronnen, das ist im ‚Mitmensch' psychologisch versponnen. Dies Drama zeigt, wie ein Lyriker, aus Furcht, im Drama zu lyrisch zu werden, zu epigrammatisch werden kann. So werden die Tugenden dieses Stückes (das noch mitten in der naturalistischen Zeit des deutschen Dramas geschrieben wurde) zugleich seine Schwächen. Um den Lyriker nicht zu leidenschaftlich zu verraten, verheimlicht ihn der Dichter zu sehr. Karg wie von Hebbel, deutlich wie von Tolstoi, ist es, statt im Sinne Ibsens bürgerlich symbolisch oder Strindbergs ausgehöhlt zu werden, so spintisiert, daß keine der Wirkungen erreicht wird, die diese vier Dramatiker mit ähnlichen Dingen hervorgebracht haben.

Vier Akte sind hier deutliches Paradigma für eine Idee, die dann im fünften kalt ausgesprochen wird. Das kann nicht wirken. Dieser Konflikt: ein Mensch tötet einen andern, um einem dritten, den er liebt — noch nicht einmal zu helfen, ist viel zu systematisch ausgerechnet; das Publikum stutzt und fühlt sich für seine Atemlosigkeit am Schluß enttäuscht. Zudem fällt der Schluß, um den das Stück geschrieben ist, erst, als der Vorhang über dem letzten Akte sinkt, statt am Ende des vorletzten zu fallen, und die Hörer haben weder Zeit noch Raum, den Schluß zu „deuten".

Doch kann es, im Anblick eines so großen Dichters, die Aufgabe nicht sein, seine Mißgriffe zu begründen, ohne seine Versprechungen zu erweisen.

In beiden Dramen hat Dehmel dramatische Qualitäten in solchem Grade dargelegt, daß jeder in ihm den Dramatiker errechnen könnte, der diese Qualitäten zu der Grundkraft seiner Künstlerschaft und zu den Grundkräften seines Wesens addiert. Nicht was er als Dramatiker — grade was er als Lyriker geschaffen hat, birgt ein starkes dramatisches Versprechen.

Man kann einwenden: dieser typische Rhapsode wird als solcher, als Monologiker stetig vom dialogischen Wesen des Dramas abgedrängt. Ist aber Dehmel Monologiker?

„. . . Und Schritt für Schritt dies dunkle Du,
es scheint von Pol zu Pol zu sausen.
Und tausend Worte hör ich brausen
und schreite stumm der Heimat zu."

In diesem Monologe liegen die dramatischen und die antidramatischen Elemente Richard Dehmels symbolisch nebeneinander. Der Widerspruch in seiner Seele drängt zum Drama, Hingebung hält ihn auf. Aber jene willige Kampfesfreude, die sich schon vor dem Kampfe ihres trostreichen Sinnes bewußt ist: der Kämpfer und Spieler, der an Tyche glaubt, fühlt sich zum untragischen Schauspiel getrieben.

Ergreift er jemals einen Mythos, vielleicht einen biblischen, und formt ihn ohne Deutung, wie er ist: so kann das stärkste Dokument dieses Lyrikers mit einem Mal ein Drama sein.

Aus einer Monographie, die bei S. Fischer erscheint.

Splitter / von Peter Altenberg

„Ich hab' ja meinen Mann schrecklich gern, selbstverständlich, aber wenn wir noch einmal auf die Welt kommen sollten — den nehm' ich mir nicht mehr!"

*

Wir sind nicht armselig genug, um ununterbrochen den Segen der Sonne, des zeitlichen Aufstehens und des geordneten Lebenswandels zu brauchen!

*

Es gibt Frauen, denen man nicht einmal ein Kalbsgullasch zahlen möchte, und solche, für die man Wechsel fälschen möchte. Aber solche, denen man einfach sagte: So viel habe ich, so viel kann ich entbehren — die gibt es nicht! Die ‚Ordnung' macht ihnen keinen Spaß! Ihm oder ihr?! Beiden!

Luſtſpiele

Das eine von den beiden ſtammt aus Dänemark und hätte dort bleiben oder auf dem Waſſerwege mächtig zuſammenſchrumpfen ſollen. Kennt Henri Nathanſen weder Mirbeau noch Courteline, kennt er ihre dramatiſchen Extrakte, ihre muſterhaft knappen Monographien des Beamtendaſeins nicht? Selbſt der beſcheidenere Berliner Hans Brennert hat gewußt, daß ein Akt mehr iſt als vier, wenn ſichs darum handelt, dem Typus des Bureaukraten Mangel an Geiſtes- und Seelengröße vorzuwerfen. Aber vielleicht ſind in Kopenhagen die Augiasſtälle der Behörden nicht mehr mit einer handlichen Miſtgabel, ſondern nur noch mit ungeheuern Baggern zu reinigen. Wirklich: Nathanſen fährt einen auf, ſetzt ihn in Gang, ſchaufelt und wühlt und merkt im Drang der Reinigungsgeſchäfte gar nicht, wie ſehr zuletzt ſein eigener Geruch zu wünſchen übrig läßt. Dieſe Satire hat den ſchlimmſten Fehler, den eine Satire haben kann: daß ihr Autor vor unſern Augen die Berechtigung verliert, zu irgend einer Sache der Welt eine ſatiriſche, nämlich eine überlegene, ſtrafende, erzieheriſche Stellung einzunehmen. Er wird roh, und ärger als das: er wird taktlos. Ein armer Teufel von Schreiber gerät in die Netze einer Reklington-Phrühnö, die ſich von ihm verſorgen zu laſſen gedenkt, während ſie allen, aber allen ſeinen Kollegen auch ohne Ring am Finger was zuliebe tut. Das wird dem ahnungsloſen Bräutigam von dieſen Kollegen — als ſie einem mißliebigen Vorgeſetzten aus ſeinem Abenteuer mit Muſchi die ſeidene Schnur zu drehen ſuchen — mit einem Mangel an Zartgefühl klar gemacht, der durchaus auf Nathanſen zurückfällt. Bald ſpürt er, daß er ein bißchen Menſchentum braucht, weil ſonſt unſer Anteil erliſcht — und erhebt den geduckten Moſegaard durch ſo etwas wie Herzensbildung über das Geſindel, das lügt und ſtrebert und einander würdig iſt. Dann ſpürt er wieder, daß es über ſeine Kräfte ginge, einen ſolchen Moſegaard durchzuhalten — und ſtößt ihn zu dem Pack zurück. Ein peinliches Schauſpiel, wie das ramponierte Kerlchen hin und her taumeln muß. Was unverrückbar bleibt, iſt leider Nathanſens Andacht zum Detail, ſein Blick auf ſymptomatiſche Winzigkeiten eines Milieus, das doch nicht früher ein dramatiſcher Faktor werden kann, als bis es mit Lebeweſen angefüllt iſt. Aber es iſt nur mit den Röcken

von Disponenten, Assistenten, Schreibern, Schreiberinnen, Bureauchefs, Direktoren, Boten und Scheuerfrauen angefüllt. Also ein Fressen für diejenigen Schauspieler, die lieber in einen Rock als in eine Haut kriechen. Gehörte Herr Forest zu diesen Schauspielern, dann hätte er gemerkt, daß Mosegaard von seinem Autor fortwährend im Stich gelassen wird, und wäre resolut auf Verzerrung ausgegangen, wie seine Kollegin Söneland. So aber ging er auf Psychologie, auf treuliche Menschengestaltung, auf Versöhnung der Widersprüche aus, die dadurch noch klaffender wurden. Man soll schlechte Stücke zwar artistisch gut, aber nicht zu schwer, nicht zu echt, nicht zu tief spielen wollen. Man soll sie allerdings erst recht nicht so schlecht spielen, wie es dieser ‚Affäre' ein Fräulein Scholz antat. Man soll sie — und das befreit aus solchem Dilemma — überhaupt nicht spielen. Wer hat denn, um Himmels willen, am Deutschen Künstlertheater diesen sichern Griff für dramatischen Tombak? Nachdem man sich zwei Regisseure entdeckt hat, entdecke man sich schleunigst einen Dramaturgen, und womöglich einen, der neben künstlerischem Urteil die praktische Einsicht hat, nicht in jedem Stück grade die Schauspielerin unbeschäftigt zu lassen, die endlich das Publikum an dieses Haus gewöhnen würde: die Lehmann.

■

Das zweite der beiden Lustspiele stammt halb aus England, halb von Reinhardt. Vor dessen Zeit ist zwar ‚Charleys Tante', aber kein ‚Sommernachtstraum' fünfhundertmal gegeben worden. 1905 im Neuen Theater, 1909 im Münchener Künstlertheater, 1913 im Deutschen Theater: drei ganz gleiche und doch drei ganz verschiedene Aufführungen. Gleich war die Wirkung, verschieden der Weg zu dieser Wirkung, von der man sagen kann, daß sie nicht zu übertreffen ist. Oder erinnert sich jemand, vor der Bühne einen solchen Grad von Beglücktheit — nicht einzelner Menschen, nicht einzelner Schichten, sondern sämtlicher Zuschauer erlebt zu haben? Hier hat sich einmal der Begriff des Theaters als einer demokratischen Kunst höchsten Ranges verwirklicht, ohne daß die feinsten Nerven sich abzuwenden brauchen. Denn die Mittel sind ganz und gar aristokratisch. Ton und Farbe und Licht — ein Dreiklang, der durch keine Ungunst der äußern Bedingungen verhindert wird, im besten Sinne zu entstehen. Das erste Mal waren die Schauspieler noch unentwickelt,

unfrei und, vor allem, unzulängliche Sprecher. Aber es gelang ohne sie, die Illusion eines Geisterreiches zu erzeugen. Mondlicht schimmerte, und Morgenlicht zog blendend herauf. Aus der Tiefe tönten Stimmen tellurischer Herkunft. Hier und da leuchtete ein Glühwurm. Laub raschelte, Moos roch beinahe, Aeste knackten, und der Wald schien unübersehbar. Das zweite Mal standen längs der Rampe vier kahle Stämme, über denen ein bißchen Gerank das Zweigwerk, hinter denen ein ausgespannter Vorhang den Horizont, und vor denen ein hingebreitetes Tuch den grünen Boden vortäuschen sollte. Wieder gelang die Täuschung vollkommen, weil sich rein und groß Reinhardts Verständnis für die Dichtung Shakespeares und die Besonderheit seiner Schauspieler erhalten hatte und die Kräfte dieser Schauspieler üppiger und zuverlässiger geworden waren. Beim dritten Mal nun müßten geradezu die (plastischen) Bäume in den (Fortuny-) Himmel wachsen: eine Bühne mit diesen ‚Errungenschaften'; ein reifes Ensemble; ein Regisseur, der zur Ruhe der Meisterschaft gediehen ist. Aber auch, wenn es schöner überhaupt sein könnte als die ersten beiden Male: es wäre nicht schöner. Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Es ist ein Ausgleich geschaffen. Es fehlt vom ersten Mal der unvergeßliche Reiz der Ueberraschung, ein erstarrtes Werk plötzlich aufstrahlen, aufglühen, aufblühen zu sehen; und es fehlt vom zweiten Mal der mitreißende Elan der Notwendigkeit, die Widerspenstigkeit der unglückseligen Reliefbühne zu besiegen. Vergleiche hinken: aber ungefähr ist es wie ‚Die Räuber', ‚Don Carlos' und ‚Wallenstein'; immer anders und immer dasselbe. Jetzt wirkt alles wunderbar sicher, abgewogen, schlackenfrei. Es gibt keine Nebengeräusche. Die Technik hat sich in Kunst verwandelt und die Kunst in jene höhere Natur, die jede Schwere der Wirklichkeit überwunden und ihre Kinder sämtlich gleich lieb hat. Es liegt in dieser Richtung und scheint Absicht, daß die drei Welten nicht mehr so scharf wie früher abgeteilt sind, daß manchmal die Elfen an die Menschen, die Liebespaare an die Rüpel angrenzen. Soll man in diesen drei Welten Kränze verteilen, so verdient ihn von den Elfen keiner besonders, von den ‚Menschen' die Heims, von den Rüpeln Arnold. Aber auch ihre Kränze verdient ihr und unser Reinhardt, der mit diesem Shakespeare-Zyklus ein Werk begonnen hat, wie es die deutsche Theatergeschichte nicht kennt.

Shakespeare / von Thomas Carlyle (Schluß)

Ins Deutsche übertragen von Egon Friedell

Wer jedoch mit Verstand diesen Shakespeare betrachtet, der wird erkennen, daß auch er ein Prophet war, auf seine Art; von einer Einsicht, die der des Propheten analog ist, obschon er eine andre Tonart wählte. Die Natur erschien auch diesem Manne göttlich, unaussprechlich, tief wie Tophet, hoch wie der Himmel: „Wir sind aus gleichem Stoff gemacht wie Träume!" Jene Gedächtnistafel in der Westminster-Abtei, die wenige mit dem richtigen Verständnis lesen, ist so tief wie die Worte irgendeines Sehers. Aber dieser Mann sang; predigte nur in Musik. Dante hat den mittelalterlichen Katholizismus in Melodien gepredigt. Dürfen wir nicht Shakespeare den noch melodienreicheren Priester des echten Katholizismus nennen, der Universalkirche der Zukunft und aller Zeiten? Keine beschränkte Rechtgläubigkeit, herbe Askese, Unduldsamkeit, fanatische Wildheit und Verirrung: die alles umspannende Offenbarung, daß tausendfältige verborgene Schönheit und Göttlichkeit der ganzen Natur innewohnt; die alle Menschen verehren mögen, so gut sie es können. Wir können es sagen, ohne irgendwelche Gefühle zu verletzen, daß auch aus diesem Shakespeare ein großer Psalm für alle Welt hervortönt; wohl geeignet, ebenfalls gehört zu werden unter den noch geheiligteren Psalmen. Nicht in Disharmonie mit ihnen, wenn wir es recht verstehen, sondern in Harmonie. Ich vermag nicht, diesen Shakespeare einen Skeptiker zu nennen, wie es einige tun, die sich durch seine Gleichgültigkeit gegen positive Glaubensformen und theologische Kontroversen irreführen lassen. Nein: weder unpatriotisch, obgleich er wenig von seinem Patriotismus redet, noch skeptisch, obgleich er wenig von seinem Glauben redet. Seine Indifferenz war die Frucht seiner Größe: sein ganzes Herz war ausgefüllt von seiner eigenen großen Welt der Gottesverehrung (denn so können wir es wohl nennen); jene religiösen Differenzen, die für andre Menschen eine Lebensfrage sind, für ihn waren sie es nicht.

Aber nenne man es Gottesverehrung, nenne man es, wie man will — ist es nicht eine rechte Herrlichkeit und ein ganzer Kreis von Herrlichkeiten, die Shakespeare uns geschenkt hat? Ich wenigstens habe das Gefühl: es liegt etwas Heiliges in der Tatsache, daß ein solcher Mensch auf die Erde geschickt ward. Ist er nicht ein Auge für uns alle, ein himmelgesandter Bringer des Lichts? Und ist es nicht im Grunde besser, daß Shakespeare, dieser in allem so unbewußte Mensch, sich seiner himmlischen Sendung nicht bewußt war? Er hatte nicht das Gefühl eines

Mahomet, daß er, weil er in jenen unendlichen Glanz geblickt hatte, nun der ganz besondere Prophet Gottes sei; und war er nicht eben darum größer, als Mahomet? Größer; und auch, wenn wir alles genau in Anschlag bringen, erfolgreicher. Sie war eigentlich ein Irrtum, diese Idee Mahomets von seinem höchsten Prophetentum. Und wie sie auf uns gelangt ist, ist sie unlöslich in Irrtümer verstrickt bis zum heutigen Tage, einen solchen Rattenschwanz von Fabeln, Unlauterkeiten, Unduldsamkeiten hinter sich herschleifend, daß es mir recht fragwürdig erscheint, Mahomet überhaupt einen wahren Sprecher zu nennen, und nicht vielmehr einen ehrgeizigen Charlatan — keinen Sprecher, sondern einen Schwätzer. Selbst in Arabien, denke ich mir, muß Mahomets Wirkung sich erschöpft und überlebt haben, während ein Shakespeare, ein Dante noch immer jung sind; während Shakespeare noch immer den Anspruch machen darf, ein Priester der Menschheit zu sein, in Arabien und allerorten, auf ungezählte Jahre hinaus.

Und vergleichen wir ihn mit irgendeinem uns bekannten Sprecher oder Sänger, selbst mit Aischylos oder Homer: warum sollte er nicht an Wahrhaftigkeit und Universalität ebenso andauern wie sie? Er ist aufrichtig wie sie; reicht in die Tiefen wie sie, zum Allgemeinmenschlichen und Ewigen. Aber was Mahomet anlangt, so denke ich, es wäre besser für ihn gewesen, wenn er nicht so bewußt gewesen wäre. Ach, armer Mahomet, alles, dessen er bewußt war, war ein glatter Irrtum; eine Nichtigkeit und Trivialität — wie ja dergleichen immer ist. Das wahrhaft Große in ihm war ebenfalls das Unbewußte: daß er ein wilder arabischer Wüstenlöwe war und mit seiner gewaltigen Donnerstimme sprach, nicht in Worten, von denen er dachte, daß sie groß seien, sondern in Taten, in Gefühlen, in einer Geschichte, die wirklich groß war! Sein Koran ist zu einem törichten Sammelsurium weitschweifiger Absurditäten geworden — wir glauben nicht mehr wie er, daß Gott das geschrieben hat. Der große Mann ist auch hier wie immer eine Naturkraft: was wahrhaft groß an ihm ist, quillt hervor aus unartikulierten Tiefen.

So stand es also mit unserm armen warwickshirer Bauern, der es bis zum Theaterdirektor brachte, so daß er leben konnte, ohne zu betteln; dem der Earl of Southampton einige gnädige Blicke schenkte; den Sir Thomas Lucy in liebenswürdiger Weise auf die Tretmühle schicken wollte. Wir zählten ihn wahrhaftig nicht unter die Götter gleich Odin, solange er unter uns lebte. Aber man bemerke, was ungeachtet des traurigen Zustandes, in dem sich die Heldenverehrung heutzutage befindet, dieser Shakespeare tatsächlich unter uns geworden ist. Welchen Eng-

länder, den je unser Land hervorgebracht hat, welche Millionen von Engländern würden wir nicht leichter vermissen als diesen stratforder Bauern? Es gibt keine noch so hohe Macht und Würde, um die wir ihn verkaufen würden. Es ist die großartigste Leistung, die wir bis jetzt vollbracht haben. Was würden wir nicht lieber hergeben als ihn, unsern größten Ruhm vor den fremden Nationen, und unsre schönste Zierde in der Heimat? Man bedenke, wenn uns jemand fragte: Ihr Engländer, wolltet Ihr lieber euer Kaiserreich Indien aufgeben oder euern Shakespeare — lieber niemals ein Indien gehabt haben oder niemals einen Shakespeare? Das wäre in der Tat eine schwere Alternative. Offizielle Persönlichkeiten würden zweifellos in offizieller Sprache antworten. Aber wir, wenn es sich um uns handelt, würden wir nicht gezwungen sein, zu antworten: Indien oder kein Indien — ohne unsern Shakespeare können wir nicht auskommen! Indien wird jedenfalls eines Tages von uns gehen; aber dieser Shakespeare wird nicht von uns gehen: er bleibt unser Besitz für ewige Zeiten.

Aber lassen wir alle spirituellen Momente beiseite und betrachten wir ihn lediglich als einen realen, marktbaren, greifbaren Nutzbesitz. England, dieses unser Eiland, wird binnen kurzem nur noch einen kleinen Bruchteil der Engländer beherbergen: in Amerika, in Neuholland, im Osten und Westen bis hin zu den Antipoden wird es ein Angelsachsentum geben, das große Teile der Erdoberfläche bedeckt. Und was kann nun alle diese innerlich zu einer Nation zusammenhalten, so daß sie nicht mit einander kämpfen und sich nicht entzweien, sondern mit einander in Frieden leben, in hilfreichem brüderlichem Verkehr? Das wird mit Recht als das größte praktische Problem angesehen, dessen Lösung die Aufgabe aller unsrer Regierungen und politischen Körperschaften ist: wie wird es gelöst werden? Parlamentsakte und Verfügungen der Premierminister werden es nicht lösen. Amerika hat sich von uns getrennt, soweit Parlamente es von uns trennen können. Man nenne es nicht phantastisch, sondern erkenne die Wirklichkeit darin, wenn ich sage: Hier ist ein englischer König, den kein Wechsel der Zeiten, kein Parlament und keine Vereinigung von Parlamenten entthronen kann. Dieser König Shakespeare — leuchtet er uns nicht voran in gekrönter Herrlichkeit als das edelste, vornehmste und zugleich stärkste aller Bundeszeichen; unzerstörter; in der Tat wertvoller als alle andern Mittel, die man zu diesem Zweck aufbringen könnte? Wir können uns vorstellen, daß er noch nach tausend Jahren über allen englischen Völkern glänzen wird. Ob in Paramatza oder in New York, wo immer, einerlei unter welchem Regime — überall

werden englische Männer und Frauen zu einander sagen: „Ja, dieser Shakespeare ist unser; wir haben ihn hervorgebracht; wir sprechen und denken mit ihm; wir sind von demselben Blut und von derselben Rasse wie er.“ Auch der allernüchternste Politiker möge freundlichst dies bekennen. Ja wahrhaftig, es ist ein großes Ding für eine Nation, wenn sie eine artikulierte Stimme bekommt; wenn sie einen Mann hervorbringt, der die innersten Regungen ihres Herzens in Melodien ausspricht.

Pariser in Wien / von Alfred Polgar

Das Geheimnis', Schauspiel von Henri Bernstein. Nach dem ersten Akt war man in Publikumskreisen allenthalben erwartungsvoll gestimmt. Und es ging, im Deutschen Volkstheater, die Ansicht um, daß Gabriele selbst etwas mit Herrn Ponta Tulli gehabt habe. Nach dem zweiten Akt war die Luft von lebhaften Meinungsgeräuschen zugunsten Henri Bernsteins und seines Schauspiels durchschwirrt. Es hatte sich nämlich — auf langsame und sinnreich erregende Art — herausgestellt, daß Frau Gabriele eine tugendhafte Frau, aber ein schlechter Charakter. Ein sittlich einwandfreies Luder sozusagen. Es paßt ihr nicht, daß der Nebenmensch in Frieden lebe und schon gar nicht, daß er glücklich sei. Sie hat die Freundin gern, aber sie ruiniert sie. Mit schlauer Konsequenz macht sie den Spion des Unglücks und verrät ihm, dem Unglück, wie es heimlich und sicher ins Leben der Freundin eindringen könne. Der Dämon in ihr will es. Und sie unterliegt ihm ebenso contre coeur wie ganz und gar. „Großartig gemacht!“ raunt das Parkett und schneuzt sich in Ergriffenheit. „Dieser Bernstein ist doch ein Kerl!“ sagen die Leute vom Fach, ohne sich zu schneuzen; aber ergriffen sind auch sie. In der Tat, welch ein zweiter Akt! Alles gespannt zum Platzen und zum Platzen (mit kurzem und langem a); ein gewaltiges Beben erschüttert die bis dahin friedlichen Situationen, daß sie sich in- und übereinander schieben, Ehen begrabend, Schicksale zermalmend. Das ganze freundliche Lustspiel-Cottage in einer kurzen halben Stunde ein rauchendes Trümmerfeld. Grüfte der Vergangenheit öffnen sich und speien eingesargte, halbvermoderte Tatsachen aus, Gattinnen wimmern, Ehemänner flüchten, und der fahrplanmäßige Verkehr der Personen des Schauspiels entartet zu einer Reihe fürchterlicher Zusammenstöße. Den dritten Akt benützt Gabriele, um in knapper, geordneter Darstellung zur eben mitgemachten schaudervollen Praxis die lichtvolle Theorie ihres Charakters zu geben. Warum sie, die doch das Geschäft der Bosheit schon einige Jahre kaltblütig be-

treibt, plötzlich zusammenklappt und eine heulende Beichte ablegt, ist nicht ganz klar. Immerhin, sie tut es, und nicht ohne Gruseln erkennen wir, daß die Psyche des Weibes ein unheimliches Rätsel. Weniger rätselhaft, wenn auch nicht minder unheimlich als das Geheimnis Gabrielens, ist das Geheimnis Henri Bernsteins. Der Fraß in seiner Schüssel ist schlecht, aber die Schüssel dampft — das ist alles! Die Leute bekommen was Warmes in den Magen, und dafür sind sie dankbar. Später, im dritten Akt, wenn die Sache ausgekühlt ist, stellen sich auch alsogleich Uebelkeiten bei den Schmausenden ein. Kein gerührtes Schneuzen mehr, kein „Großartig gemacht!", keine Bernstein-Ekstasen. Nur Widerwille und einige Scham über den eigenen Enthusiasmus von vorhin.

* * *

Gastspiel Sacha Guitrys. Von den Schauspielern, die er mitgebracht, ist Monsieur Baron der netteste. Wo haben wir diese gutmütige, zufriedene, lustig himmelwärts schnuppernde Nase, diese treuherzig-schlauen Aeuglein, diesen verschlafenen, von Mahlzeit träumenden Mund schon gesehen? Bei Prince, dem fidelsten freiwilligen Kretin in tausend Kinopossen. Guitry hat seinen schönsten Erfolg in ‚Le Veilleur de Nuit', dreiaktige Komödie vom Herrn selber. Sie ist bei Jarno schon gespielt und seinerzeit auch hier gewürdigt worden. In der Originalsprache bereiten die hübschen drei Akte noch erheblich größeres Vergnügen. Sie wenden das alte Thema vom düpierten Greis so klug und reizvoll und zeigen, was das Schönste, eine Zartheit, Leichtigkeit und Müheloſigkeit des dialogischen Geflechts, davon die deutschen und ungarischen Franzosen sich nichts träumen lassen. Guitry spielt ein wenig weichlich, aber voll spaßiger, natürlicher Bonhomie. Ich kenne keinen zweiten Komödianten, um den eine so helle Atmosphäre von Lebensfreude schwingt. Er spielt, was immer er spielt, das personifizierte wohlgefällige Einverständnis mit der Welt wie sie ist. Guitrys charmante Frau, Madame Lysès, tritt unerschrocken als scheußliches Dienstmädchen verkleidet auf. Nur eine sehr hübsche Frau kann das riskieren; oder eine, die nichts zu riskieren hat. Sie wirkte komisch; insbesondere mit den spitzen Fisteltönen ihres südfranzösischen Dialekts. Aber die Komik war absichtlich und überheftig pointiert. Eine rechte Freude die vielen kleinen, unmerklichen, witzigen Regie-Einfälle, die das Zusammenspiel mit einem unnachahmlichen, höchst reizvollen Schimmer von Laune und Esprit überglänzten.

* * *

‚Die Pariserin' von Henri Becque, das klassische Meisterlustspiel der Franzosen. Gewissermaßen ihre ‚Minna von Barnhelm'. Vollkommen in seiner Klarheit, Kühle, Schärfe. Kein Wort zu viel, keines zu wenig. Alles knapp, wesentlich, von der natürlichen Geschlossenheit und dem natürlichen Schliff eines Kristalls, bezaubernd durch seine vielfachen heitern, farbigen Spiegelungen. Ironie ist der Atem dieser Komödie; sein Rhythmus das Geheimnis ihrer kunstvollen Lebendigkeit. Was für eine überlegene Ironie! Witzig ohne Witze, anmutig ohne Schwäche, mörderisch-unerbittlich ohne Spur zynischen Grinsens, gerecht ohne Richter-Pose, weise ohne Weisheits-Falte, menschlich ohne Geste der Rührung. In ein paar Szenen, leuchtend von innerer Wahrhaftigkeit: die Frau (eigentlich mehr: die Dame) als erotisches Schicksal. Dargestellt in seiner streng logischen Unberechenbarkeit, angeklagt, verteidigt, schuldig gesprochen und begnadigt. Das Spiel ihr Ernst, Grausamkeit und Güte ihres Wesens unentwirrbar in einander verschlungen, Gesetzlosigkeit das Gesetz ihrer Nerven, Leichtsinn ihr Gleichgewichtsprinzip, Träne und Lächerlichkeit des Mannes ihres Herzens Nahrung, Schicksal sein zu müssen ihr rätselreiches Schicksal; und in der Lüge ihrer Seele, unzerstörbar eingeschlossen wie im Bernstein die Fliege, ihres Blutes Wahrheit. Der Vokabelschatz dieser drei herrlich sparsamen Akte dürfte kaum aus mehr denn aus zweihundert Worten bestehen. Aber in wie lockerer Grazie fließt um den geschmeidigen Leib der Komödie das sprachliche Alltagskleid, zierlich geschmückt mit der altmodischen Schleife des Monologs.

Frau Eysoldt, als Gast der Neuen Wiener Bühne, ist die Pariserin. Ihrer Technik, ihrer Klugheit gelingt alles. Sie kann sogar Hübsch-sein so spielen, daß mans glaubt. Unbewußtes ist nichts an ihr. Und das verschiebt ein wenig den charakteristischen Akzent der Figur, die, in Frau Eysoldts Darstellung, nicht mehr das sein muß, sondern das sein will, was sie ist. Bezwingend ihre subtile Sprechkunst, die tausend Klang-Finessen ihrer Rede (sie trifft noch Viertel- und Achtel-Töne einer Stimmung), die hunderterlei Variationen ihres Lächelns, die vielerlei Methoden ihres Augenaufschlags, das kätzchenhaft Leise und doch so Entschiedene ihres ganzen, gefährlich anmutigen Wesens. Manchmal irrlichteliert es wie Phosphorglanz einer sachten Fäulnis über ihrem Spiel. Und so stark ist die geistige Energie dieser Frau, daß ihr nicht nur Jugend, Schönheit, Naivität, sondern sogar Echtheit gelingt: meisterhaft spielt sie die Komödie, daß sie gar nicht Komödie spielt.

Massary / von Kurt Tucholsky

„Hohoh! P! Du mir? Nich wahr . . . ?!“
C. P.

Die Bachstelze — Motacilla alba, auch Wippsterz genannt — tänzelt auf dem keimenden Acker herum. Sie läßt sich nieder, setzt sich, fliegt auf. Oh! sie weiß ganz genau, daß das Männchen jede ihrer Bewegungen verfolgt, weiß ganz genau, was jetzt kommen wird: aber sie merkt nichts. Sie piepst, wippt kokett mit dem Federschwänzchen und ist schrecklich beschäftigt, den Kragen, der sich aufgeplustert hat, zu putzen. Das Männchen wartet. Ein doppelter Vogelschrei . . .

*

Die Massary ist die einzige Darstellerin der grande cocotte, die unser Theater zur Zeit besitzt. Das ist eine Schmeichelei in Deutschland, wo die Schauspielerinnen jedesmal eine Art Krampf bekommen, wenn sie bürgerliche Unzuverlässigkeit zu markieren haben, und wo die frivolités meist im Ausschnitt der Kleider, manchmal im Kopf, aber nie im Blut sitzen. Das gackert, stelzt und hopst über die Bühnen — keine, die nicht merken ließe: Ich verstelle mich nur, ich bin eine anständige Frau! — alle, die merken lassen: Ich verstelle mich garnicht, ich bin übrigens auch im Privatleben so! Sie geben weder den Typ in der Vollendung, noch einen ulkigen Einzelfall — sie kriechen mit schwerem Huch! unter die rosa Bettdecke, halten sich unten die Röcke zu, sehen durch die gespreizten Finger und gleichen im ganzen der Kuhmagd Alwine, die sich vor dem Viehtreiber im dunklen Wald fürchtet, obgleich er mit seinem Bullen beschäftigt ist, und die spricht: „Du kannst em ja anbinnen!“

Die Massary macht das so anders.

Sie tritt ein, ihr Anbeter sitzt auf einem Stuhl, den geängstigten Cylinder auf dem Boden, die Hände Gott weiß wo . . . „Gnädige Frau, Sie glauben nicht, wie ich mich freue!“ „Ah! Sie freuen sich.“ (Das spricht sie ganz durch die Nase, mit Kopfstimme.) „Sie sollten sich nicht freuen, mein Freund! Man soll sich nie freuen. Ich hatte zwei Freunde, jeder freute sich, wenn ich zu ihm kam. Nun, ich machte, daß sie sich beide freuten. Doch merkwürdigerweise freute sich dann keiner mehr. Die Männer wissen nicht, was sie wollen. Sie wissen nur, was wir wollen. Aber das wissen wir wieder nicht genau. Freuen Sie sich nicht, mein Freund, solange an Ihrem linken Stiefel ein Knopf abgeplatzt ist. Es ist ziemlich ungalant, grade den linken Stiefel offen zu lassen, wenn man eine Dame besucht, die einen erfreuen soll.“

Diesen Dialog gibt es nicht, weil die Massary fast stets in konfektioniertem Kitsch auftritt. Aber gäbe es ihn: der Anbeter und das Parkett wären sprachlos. Sie erhofften sich die Unanständigkeit einer Kokotte — und was erhielten sie? Eine allgemein gültige Abhandlung über das Wesen irgendeines abstrakten Gegenstandes, vorgetragen in demselben leichten Ton wie: „Ewald, werfen Sie diesen Herrn hinaus!" oder: „Ich werde dir ewig treu sein!" Und nun schimpfen sie die Massary kalt. Witze soll sie sagen, Zweideutigkeiten, Eindeutigkeiten, Einhalbdeutigkeiten! Aber sie läßt leger fallen, was andre Huckepack nehmen, und ist von einer unergründlichen Obszönität. Die zeigt sie nie, läßt sie erraten, wie ein Spitzenhemd nur erraten läßt, und schwebt auf den fulminantesten Pointen einer Diwansituation mit virtuoser Leichtigkeit. Nur manchmal — dieser berühmte Augenblick ist in allen ihren Rollen — sickert etwas durch, sie gebraucht ein Wort, eine Geste, die zeigen: Ah! ich weiß wohl . . .! Aber das geht so schnell vorüber, daß man sich erstaunt die Augen reibt und fragen möchte: „Wie bitte?" Sie ist schon längst wieder in Sangershausen, während wir sie noch in Paris wähnen, adhibiert hochherrschaftliche Bewegungen und ist vom Kopf bis zu den Füßen Adel. Einmal: „Am Champagner hat sich noch keiner die Schnauze verbrannt." Und das Wort „Schnauze" mit einer Genugtuung, einer Freude am Unterirdischen, daß man prompt neugierig wurde: Woher weiß sie das? Sie ist doch eine feine Frau? Ist sie auch, aber after, nie before. Wenn ich nicht irre, ist es Prévost, der einmal gesagt hat, der Reiz, einen unanständigen Ausdruck im Mund einer anständigen Frau zu hören, beruhe darauf, daß man unwillkürlich meditiere, wo und wie sie ihn erlernt habe. Die Massary spielt nie heute abend. Sie spielt heute abend, aber ihr ganzes Vorleben zieht sie nach sich.

Denn diese Leichtigkeit ihrer Damen ist einmal mühsam erworben. Cascaden von Gelächter, niederträchtige Augenaufschläge im Zigarettenrauch, naschende Lüsternheit beim Sekt: im Untergrund wimmeln amüsante Bettabenteuer, kleine Schreie und ein Kitzel nach mehr. Wehe aber, wenn sich der Deutsche da täuschen läßt! Täppisch greifen seine Hände zu. „Oho! Mein Herr!" (Der Ton wechselt: für diesen Moment steht ihr ein wundervoller ethischer Baß zur Verfügung.) „Was denken Sie von mir? Ich bin eine anst . . .". Und ist das heraus, ein spöttisches Gelächter. Sie sieht den Kavalier, der an geschäftsmäßige Konsequenz gewöhnt ist („Aber Sie sagten doch eben . . .?") erstaunt an: „Das Erste verpflichtet nicht zum Zweiten, nicht zum Dritten . . . das Erste verpflichtet zu nichts!

Ich verpflichte mich überhaupt zu nichts! Ich bin leicht, bin eine Flaumfeder — blast nur, là-bas, ich fliege so, wie es mir gefällt.“ An die strenge Kette des Bürgers, in der auf drei Voraussetzungen eine Pointe folgt, ist sie nicht gebunden.

Sie hat die leichte Hand. Sie darf dies und alles: sie darf kippen, noch einen Zentimeter, noch einen; aber wir ängstigen uns nicht. Eine unfehlbare Sicherheit des Geschmacks, eine lächelnde, gleitende Ueberlegenheit machen uns vibrieren; aber wir fürchten uns nicht. Sie hat alles schon einmal gesehen, gehört, geschmeckt, erfahren. Was auf dieser Linie nur noch die Holl kann: psychisch als Frau interessieren, ohne unterleiblich zu wirken — hier ist es in der höchsten Vollendung. „Ich will ja garnichts von Ihnen, gnädige Frau!“ „Umso besser, mein Herr! Man muß auch nicht immer etwas wollen. Also nehmen Sie, bitte, Platz!“ Aber bevor er an sein „eigentlich“ gekommen ist, lächelt sie schon. Sie weiß, daß er weiß, daß sie weiß. Sie wissen beide — nur sie immer ein Lot mehr als er, und auch dies Mehrwissen weiß sie, also zwei. Und mit diesen zwei Lot operiert sie. Sie peitscht ihn auf, schon rutscht er den schrägen Abhang hinunter — da bremst sie, kühl, gelassen, uninteressiert. Sagte er: „Das ist aber ein hübscher Bilderrahmen, gnädige Frau!“ — sie lachte. Wenn es ihr beliebte, könnte sie ihm jetzt antworten: „Alter Kamerad, ich weiß ganz genau, was Dich bedrückt. Geh ein Haus weiter ... Ich ... Kurz: es sagt mir nicht zu!“ Und uns plagt die infame Neugier, sie einmal schrankenlos zu sehen. Aber sie wird sich hüten: sie weiß sehr gut, daß die Grenzen das Schönste an der Heimat sind.

Das ist die Massary, die wir lieben.

Dann gibt es noch die singende, ganz vorn an der Rampe. Da machts die Rasse allein nicht. Das ist Technik, aber von der feinsten. Jeder Gestus wird als Gestus produziert, weil Madame parodieren wollen und keinen heilen Faden an der Rolle lassen. Oder sie nimmt sich wirklich eines Couplets an, trippelt am Souffleurkasten vorbei, und dann ziehen die Geiger noch einmal so straff ihre Bogen über die Saiten, der Cellist schlägt gradezu Takt, und das Ganze hat einen Schmiß, einen Elan, daß sich der Komponist gratulieren kann. Er hats, heißt er nicht Offenbach, selten bewirkt. Ihr Blut singt mit, wenn man diese Mischung noch Blut nennen kann. Ich bin nach wie vor der Meinung, daß es irgendetwas mit goût américain ist.

*

So geht sie über unsre Bühnen, als Toilettenträgerin angestaunt, als Soubrette belacht, als Künstlerin lange nicht genug bewundert. Denn bei aller ‚Rasse‘ — worunter wir in Nord-

deutschland immer etwas Romanisches verstehen — gehört sie irgendwie zu uns.

Ein schnoddriges Berlinertum, Bachstelze, Erotik hinter tausend Vorhängen, Seidenkissen mit einem hitzigen Parfüm, einen Eiskübel über den Kopf, ein helles Frauenlachen: Massary.

Bankenmacht und Bankenohnmacht / von Vindex

Es ist förderlich, hin und wieder daran zu erinnern, daß unsre Bankinstitute berufen und eingesetzt sind, fremdes Kapital, das Geld von Kaufleuten, Industriellen und Unternehmern, die Ersparnisse der Handwerker, Beamten, Offiziere und bescheidenen Rentner zu verwalten: daß sie Treuhänder der Nation sind und eine zwiefache Aufgabe zu erfüllen haben. Einmal: Kaltblütigkeit und merkantile Gewandtheit zu zeigen, Gediegenheit der kaufmännischen Gebahrung und Solidität — Eigenschaften, die man ihnen übrigens getrost zugestehen kann. Es geht in dieser Hinsicht beruhigend bei uns zu, und man mag den finanziellen Sicherheiten und Garantieen der Banken immerhin trauen, für sich selber und für die Gesamtheit; braucht auch dadurch nicht irre zu werden, daß der Chor der Trabanten dieses Lob zuweilen ungebührlich laut singt.

Aber man muß weiter gehen und mehr verlangen. Es darf sich für die Banken nicht nur darum handeln, solide und tüchtig zu sein, mit dem Geld umgehen zu können und die Aktionäre zufrieden zu stellen. Sondern: wo die Milliarden des deutschen Volksvermögens im Kasten klingen, da ist noch manches andre notwendig, als daß nicht gegaunert und nicht gelüdert und nicht verschwendet wird. Es kommt nämlich bei den Banken noch darauf an, daß man die Menschlichkeit und die Güte und die Einsicht, kurz: die Weisheit besitzt, die wir bei unsern Willensvollstreckern und Verwaltern voraussetzen; und daß der Mammonismus nicht das Gewissen tötet.

Das dürfen die Tausende und Millionen der Stummen und Nichtstimmberechtigten, die ihre Goldstücke in die Depositenkassen tragen, verlangen: jene, die nicht Aktionäre sind, auf denen aber die Bank ihre Organisation und ihr Geschäft aufbaut. Doch man kann, wie sich gezeigt hat, Direktor der stolzesten Bank, Geheimer Rat und Professor sein, kann über „Deutschlands Volkswohlfahrt" Bücher mit den schönsten Zahlen schreiben — und dennoch den Pulsschlag unserer sozialen Zeit nicht spüren.

*

Die Deutsche Bank...

Es mag ein Zufall sein, daß es grad bei ihr zu Tage getreten ist; aber es sieht nicht sehr danach aus, denn man hat von ihr schon früher in personalibus böse Dinge gehört.

Die Deutsche Bank also, dieses Aktieninstitut, diese unpersönlichste Geldmaschine der Welt, deren gewaltiges Rädergetriebe jährlich mit hundertzweiunddreißig Milliarden in Gang gehalten wird; dieses Kapitalgebilde mit zehn Direktoren und vierunddreißig Aufsichtsräten hat es ihren Angestellten gegenüber mit dem Patriarchalischen. Mag es nicht, wenn die Beamten (außer etwa in Gesangvereinen) sich zusammentun, und erkennt ihnen das Recht, Bitten zu stellen, die ihre Lage betreffen, nicht zu. Dieses Unternehmen arbeitet mit der feinsten Technik und nach den modernsten Methoden, die der Organismus unsres Wirtschaftskörpers zuläßt; es ist der oekonomischen Entwicklung — so gut oder so schlecht sie sei — nicht nur gesagt, sondern sogar häufig vorangegangen und hat ihr neue Wege gewiesen: aber es erkennt jene andre Entwicklung, die auf der Reversseite des Kapitalismus, nicht an, mag sie nicht, will sie nicht. Und übersieht dabei, daß man sich einigermaßen lächerlich macht, wenn man die Drehung der Erde mit dem Federkiele fortdekretiert.

*

Sie bewegt sich doch.

Und neben unsrer materiellen Welt, derer wir ansichtig sind, und die wir, falls es uns beifällt, mit Fußtritten regalieren können: neben dieser baut sich auf das Geisterreich der Ideen, dem man minder leicht beizukommen vermag.

Nichts hinderte die Deutsche Bank, den Sprecher von vierzehnhundert ihrer Beamten, der eine Bitte um Gehaltsaufbesserung der Direktion überbrachte, vor die Tür und auf den Asphalt zu setzen. Aber es konnte nur eine Veränderung in der Außenwelt geben; aufrecht und unberührt blieb der Gedanke, der die Tat geboren hatte.

Sieht man, wie diese und andre Selbstverständlichkeiten, Binsen, die am Wege wachsen, hienieden verkannt werden, von Leuten verkannt werden, die für sich allerhand intellektuelle Qualitäten in Anspruch nehmen: so ist man versucht, ernsthaft und schmerzlich an der Allgemeingiltigkeit oder der absoluten Herrschaft der Logik zu zweifeln. Und es wird schon so sein, daß man damit auf dem richtigen Wege sich befindet, und daß, wer die Macht hat, auch im Rechte wohnt. So ist es denn noch heute, wie zu jener Zeit, da der Weise den Schierlingsbecher trank; und nicht die Macht und das Recht, wohl aber die Wahrheit auf seiner Seite hatte.

Degas und Cézanne / von Robert Breuer

Bei Paul Cassirer sieht man jetzt Werke dieser beiden großen französischen Maler. Ueber ihren Bildern vergißt man, was es zur Zeit in Deutschland an Debatten und Programmen gibt, und man begreift das anmaßliche Wort, das neulich ein Pariser gesprochen haben soll: Die Malerei ist eine französische Angelegenheit. In Deutschland würde man heute fragen müssen: Wer sind diese beiden Herren, Degas und Cézanne? Sowohl die Impressionisten wie die Expressionisten, vielleicht sogar die Akademiker könnten Anspruch auf beide erheben. Das Entscheidende bleibt: hier sind Maler, die mit wallender Leidenschaft und doch mit der Ruhe des Meisters der Welt Bilder entreißen. Degas gestaltet den Menschen; er hat eine besondere Liebe für die Tänzerinnen. Aus den Mädchen des Balletts, ihren Tricotbeinen und Gazeröcken abstrahiert er Gedichte von einem unerhörten Lyrismus der Farbe. Man sieht nur noch das Vibrieren und das Blühen, das Atmen und das Tanzen einer seligen Fleischlichkeit. Das Stoffliche ist völlig überwunden; der Geist des Balletts, seine intensive Nervosität, seine girrende Heiterkeit und seine gebändigte Lust umfängt uns gewaltig, wenn wir einem dieser Bilder auch nur nahen. Wie absolut und malerisch diese Malerei ist, das zeigt am besten das ohnmächtige Suchen Dessen, der sie beschreiben möchte. Es gibt da nichts zu beschreiben; es stehen da ein paar Mädchen in bunten Flittern. Das ist alles; aber in solchem Nichts regt sich ein Universum von Gefühlen und Träumen, von Erkenntnissen und Taten. Man erfährt unentrinnbar jene Wahrheit, um deren Erfahrung willen das Leben sich verlohnt: in einer einzigen Form, in der Hüfte einer Plastik, in drei Takten einer Arie, in zwei Flecken eines Bildes, klärt sich der Sinn und das Lebensrecht einer ganzen Zeit. Was der Cherubim im ‚Figaro' singt, das ist das deutsche Rokoko; mehr als diese Klänge brauchten nicht erhalten zu bleiben, um fernsten Historikern das Geheimnis Mozarts und seiner Welt zu offenbaren. So ist es auch mit diesen Bildern des Degas; ein einziges davon, ja, der Fetzen eines einzigen reicht hin, um das Beste, was unsre Zeit zu geben vermag, unsterblich zu machen. Nicht ein Hauch von Sentimentalität ist in diesen Bildern, sie sind aber erfüllt von höchster Poetik des Naturalismus, es ist in ihnen die Seelendynamik eines Geschlechts, das der Erde zugehört. Wenn Degas malte, so liebte er; seine Bilder sind wie Umarmungen. Auf einem Bild ist ein Herr zu sehen, der zwei kleine Mädchen

und einen Hund bei sich hat; ein andrer Herr kommt von rechts her in das Bild geschritten; sonst ist nur noch im Hintergrund ein Ungefähr von einem Wagen, einem Reiter, einigen Häusern und einer Mauer zu sehen. Das Bild heißt: ‚Der Concordienplatz'. Man steht zunächst überrascht; dann aber begreift man und erlebt: den schönsten Platz von Paris, man erlebt die Stadt in ihrer Ganzheit, erlebt Frankreich. Das sind so Wunder, die sich nicht beweisen lassen, die man über sich ergehen lassen muß. Dies Bild des Concordienplatzes ist ganz grau; nur einige braune und schwarze Nuancen schwingen atmosphärisch. Grade aber dieses Grau birgt in sich die delikate Lebensbejahung und jenen nervösen Esprit der französischen Art. Später, in den Bildern der Balleteusen, ist Degas farbig und düftereich. Ein Paradies köstlicher Chrysanthemen in allen Schillertönen des Rot und des Orange, des Grün und des Blau. Zuweilen, so vor dem Fries der Tänzerinnen, die sich die Sandalen anbinden, muß man an Griechenland denken. So fest ist die Form in diesen Bildern, die nur Schwingung zu sein scheinen.

Auch Paul Cézanne ist Maler und nichts als Maler. Aber so malend, Farbklang an Farbklang bauend, ist er zugleich ein dämonischer Philosoph. Seine Bilder sind heroische Kosmogenien, Hohelieder schöpferischer Kraft. Vor Cézanne können die Männer, die zuweilen verächtlich meinen, daß die Kunst dem Tändelreich der Frau gehöre, erkennen, wie sehr diese brotlosen Zwecklosigkeiten auch für sie und eigentlich nur für sie da sind. Cézanne ist wie ein Stahlbad. Man sieht ein paar Bäume, ein paar Dächer, ein wenig Erdboden; man sieht zugleich das Gerüst der Welt und den Rhythmus, nach dem die Gestirne ihre Kreise ziehen.

Seliges Herz / von Maximilian Brand

Hände, wunderzarte Hände
decken mir die Augen zu.
Einmal, Herz, noch träume du,
ohne Anfang, ohne Ende.

Hände, wunderzarte Hände
öffnen mir die Augen auf.
O die Sonne, Herz, geht auf,
ohne Anfang, ohne Ende!

Antworten

T. R., Berlin. Die Deutsche Dichtergedächtnis-Stiftung in Hamburg-Großborstel will in deutschen Kleinstädten Dichterabende veranstalten. Das ist schön und löblich. Wenn sich bei solchen Gelegenheiten nur nicht immer ein Philisterium breit machen wollte, das einem den ganzen Versuch, auch kleinere Orte mit Kunst zu versorgen, verleidet. Dabei ist da viel zu holen: der Boden liegt noch brach, und daß die großen Städte nicht ausschließlich alle Intelligenz geschluckt haben, beweist die hohe Zahl derer, die still im Lande sitzen, nicht schreiben, aber lesen können. Und das ist unendlich viel. Jede Zeitschrift, zum Beispiel, von geistigen Ansprüchen weiß, daß sie ihr bestes Publikum fern von den großen Städten hat.

W. Z., Berlin. Besten Dank. Ja, ja, wenn die Kunsthändler poetisch werden, haben wir noch alle Mal unser Wunder erlebt. „Die lebensvolle Gruppe des verstorbenen Künstlers stellt unsre verheißungsvolle Jugend in ihrem Elemente dar. Die geballte Faust des einen und die selbstbewußte Geberde des andern lassen den sofortigen Ausbruch eines die Luft reinigenden Kampfes erwarten. Das ist das Holz, aus dem unsre Vaterlandsverteidiger geschnitzt werden. Deutschlands Söhne. Aus Elfenbeinmasse hergestellt. Kiste und Verpackung 1,30 Mark." Dann muß da ein Zwitter sein, der die Statüh ‚Mutterliebe' schuf: „Reizend ist die schöne und innige Hingabe beider an einander ausgedrückt und die Stimmung sonnigen Glückes, die über der Gruppe liegt, die der Meister wohl aus eigenem Selbsterleben empfinden durfte und so darstellen konnte. So macht die schöne Gruppe alles in dem Beschauer rege, was er selbst als höchsten Schatz in der Brust trägt — Mutter- und Kindesliebe." Na ja. Aber so wirds gemacht. Neulich haben sie den alten Dahn ins Blatt bemüht. Er prangte bärtig auf einer großen Annoncenseite, und dazu stand ungefähr: „Der große Dichter, der nun in das Walhall, das er so oft anziehend und künstlerisch schön beschrieben hat, eingezogen ist... Gegen Ratenzahlungen von drei Mark." Willst du in diesem Himmel mit mir leben: so oft du zahlst, er soll dir offen sein.

Lotte K., Westend. „Der Affe Jocko und die Riesenschlange Kobra haben gestern mit großem Appetit ihre beiderseitigen Frühstücke verzehrt, und werden dieselben einem hochverehrten Publiko heute abend unter donnerndem Applaus mit doppelter erhöhter Kraft ihre schwierigen Evolutionen vorzuführen in der Lage sein." Sie haben ganz recht, wenn Sie denken, daß solche Anzeigen, die den Erfolg vorausnehmen, nicht nur nördlich vom Oranienburger Tor im Schwange sind. Wirklich: eine ganz neue Art von Theateranzeigen lehrt, daß das Bureau des Opernhauses seine Sänger nicht viel höher einschätzt. „Hermine Bosetti, vom Königlichen Theater in München, die, wie bereits bekannt gegeben, für eine Reihe von Gastspielabenden an die Königliche Oper verpflichtete Künstlerin, tritt heute in einer ihrer Glanzrollen als Violetta in Verdis gleichnamiger Oper vor das berliner Publikum. Ihr Partner, Herr Jadlowker, zählt den Alfred gleichfalls zu seinen bevorzugten Rollen, sodaß das Zusammenwirken dieser beiden hervorragenden Kräfte einen außerordentlichen Genuß in Aussicht

stellt." Im redaktionellen Teil des Hauptblatts einer großen berliner Tageszeitung! Geschmack und Kunst, aufs innigste gesellt.

Stefan Großmann, Wien. Sind Sie des Teufels, lieber Großmann! Die Geste, mit der Sie Ihrer Wut über das Verbot von Hauptmanns Festspiel Ausdruck gaben, war schon damals komisch. Heute merken Sie und alle Eiferer, daß sich für diesen Wechselbalg niemand mehr einsetzen will, da die rein politische Begeisterung verraucht ist. Künstlerisch war nie etwas zu holen. Und da verlangen Sie nach einer „Auferstehung"? Hören Se, sehn Se, Großmann! Daß Monisten und ein verbildetes Arbeiterpublikum aus diesem Zeug sich das herausklauben, was sie für Rosinen halten: Verdammung des Krieges, materialistische Geschichtsauffassung und dergleichen, ist ihnen nicht zu verdenken. Sie habens so gelernt, legen das Metermaß an, und daß die Rechnung aufgeht, ist kein Lob für den Dichter, der Leitartikel, alte Geschichtswerke und statistisches Material in schlechte Knittelverse preßte. Sie haben Pech, lieber Großmann. Sind schon einmal die Offiziellen gegen ein Kunstwerk, dann ist es keins. Und wir wollen lieber schweigen, anstatt den falsch gemeinten, aber im Resultat richtigen Widerspruch wieder herauszufordern. Es sei ein schönes Stück, es sei ein wackeres Stück: aber der eine Durchfall genügt.

Schall und Rauch / von Theobald Tiger

Der Name ists, der Menschen zieret,
weil er das Erdenpack sortieret —
bist du auch dämlich, schief und krumm:
Du bist ein Individuum.

Hier sieht man nun den Dichter walten.
Er schafft nicht nur die Dichtgestalten,
nein, er benamset auch sein Kind —
und nennt es Borkman oder Gynt.

Wie aber, wenn er in den Dramen
gediegne bürgerliche Namen
benutzt und jener Bürger klagt,
damits der Richter untersagt?

„Du wirst dich von dem Namen trennen!
Mußt du ihn grade Barnhelm nennen?"
Der Richter schüttelt das Barett:
„Der Name macht den Kohl nicht fett!"

Und kurz: Wir werden was ertragen!
Schon sieht man Doktor Tassow klagen,
mit ihm in trautestem Verein
den Grünkramhändler Wallenstein.

Dem Dichter fällt in seine Leier
auch der Ap'theker Florian Geyer —
dem Dichter grausts mit einem Mal:
Er numeriert sein Personal.

Wie nennt man nun die Rechtsgelehrten,
die uns mit diesem Spruch beehrten?
Wie nennt man also dies Gericht?
Hier weiß ich keinen Namen nicht.

Rundschau

Schwerin

Der Intendant des schweriner Hoftheaters Baron von Ledebur ist im Alter von vierundsiebzig Jahren gestorben. Das hohe Alter des Intendanten, dem man sicher viele feine und liebenswürdige Züge nachrühmen kann, ist nicht ohne Einfluß auf das schweriner Hoftheater geblieben. Seit einigen Jahren ist ein Stillstand, ja ein Rückschritt zu verzeichnen. Es fehlt der Leiter, der unbeirrbare Wille eines wahren Führers. An die Stelle künstlerischer Initiative traten persönliche Interessen, und damit war in der immer etwas dumpfigen Atmosphäre der kleinen Residenz dem künstlerischen Fortschritt das Todesurteil gesprochen. In der Oper gilt der erste Kapellmeister Kaehler seit einiger Zeit für allmächtig; aber eine rührende Liebe für seine eigene Person hindert ihn sehr oft, den Vorteil des Theaters über alles zu stellen. Im Schauspiel sieht es wohl besser aus; aber hier fehlt die Frische, die Begeisterung. Man hatte die Grenzen dessen, was für ein Hoftheater passend und schicklich sei, zeitweilig recht eng gezogen. Das Publikum ist freilich auch zu indolent. Immerhin, das wäre zu ändern, wenn die künstlerischen Kräfte, die zahlreich genug vorhanden sind, sich ungehindert entfalten dürften. Das Theater bekommt aus Landesmitteln einen Zuschuß von 350 000 Mark, und diese Summe wird meistens noch überschritten. Man kann also von einer ausreichenden Dotation sprechen. Die technische Ausrüstung ist ganz ausgezeichnet: Rundhorizont, Dreifarbenbeleuchtung und ein technischer Leiter, der ein Meister seines Fachs zu werden verspricht. Bühnenbilder, die weit über den Durchschnitt hinausgehen, sind hier durchaus nicht selten; aber der Inhalt der köstlichen Schale...! Es kann der Kunst nicht dienlich sein, wenn sich die Künstler nur als Schauspielbeamte fühlen sollen; wenn es am höchsten bewertet wird, nicht ‚anzustoßen'. Dazu kommt, daß bei Hofe kein sonderliches Verständnis für das Theater besteht. Der Großherzog, zum Beispiel, schätzt augenscheinlich von allen Werken der klassischen Kunst am höchsten ‚Robert und Bertram'; was sein gutes Recht ist. Dennoch wird ein tatkräftiger, künstlerisch begabter Intendant das Theater unschwer zur alten Höhe emporführen können, zu der Höhe, die die Oper unter Alois Schmitt und Zumpe erreicht hatte. Nur gehört ein eigner fester Wille dazu, der nicht davor zurückschreckt, einmal ordentlich zu lüften. Als Lebeburs Nachfolger nennt man den Kammerherrn von Klinggräff, der sich in einem mehraktigen historischen Schauspiel ‚Tartarenschlacht' als begabten

Dilettanten erwiesen hat. Auch der Sohn des verstorbenen Intendanten wird genannt, der indessen als Offizier bisher kaum Gelegenheit gehabt hat, seine Befähigung für einen so verantwortungsvollen Posten zu beweisen. Wer immer aber der Nachfolger sein wird: er wird zu tun haben.

Hermann Strauss-Olsen

Elisabeth Schneider

„Genug ist nicht genug!" Elisabeth Schneider galt manchen Leuten in Hamburg als Verkünderin einer morgenfrühen, modernen Schauspielkunst. In Wahrheit vermittelte sie treu und stetiglich zwischen den alten und den neuen Künsten, die noch im vorigen Jahr auf der Bühne des Deutschen Schauspielhauses mit einander kämpften. Eine gewissenhafte Darstellerin, die, rationalistisch adaptierend, doch das Echte, Menschenherzentquollene im Auge hatte. Die stille Kraft dieser sympathischen Frau von dreißig Jahren war von der Atmosphäre einer kargen Klassik imprägniert. Ihr feines, überblasses Talent entfaltete sich und forderte zu nachdenklichem Genuß, gelegentlich zu freudigem Einverständnis heraus. Sie war nicht erdenselig, nicht wildfroh, kein Rassemädchen, und eilte auch nicht von Seltsamkeit zu Seltsamkeit. Streng, sorgfältig, ausgeglichen gab sich dieses Können einer verschlossenen Hüterin. Sie polierte ihre Gestalten nicht auf grobschlächtigen Hochglanz; aber sie streifte nur die mühseligen und komplizierten Probleme. Vom Dämmergrund ihrer Seele läßt sich wenig sagen. Vielleicht war da eine kühle, melancholische Weise, vielleicht ein schicksalschweres Sichverzehren. Doch darf man von einem humanistischen Darstellungsstil sprechen. Ihr gepflegtes künstlerisches Interesse vermochte nicht das überquellende Lebensgefühl und die spezifische Gestaltungskraft zu ersetzen. Man nahm die weichen Wellen einer grübelnden und empfindlichen Darstellungskunst wahr. Elisabeth Schneider ging gesenkten Hauptes durch das Leben, verachtete das Krasse und Vergilbte; aber aus voller, schwerer Seele schuf sie in ihrer methodischen Art doch nur Halbes und Tüchtiges.

Arthur Sakheim

Der Rastaquär

Ein Spazierstock, ein Cylinder, ein Handschuh und eine Blume im Knopfloch wurden als Autor am Abend der Uraufführung im Deutschen Theater zu Cöln da und dort sichtbar, und die Cölner, die witzige Leute sind, riefen ihm freundlich zu: „Dorian Gray". Hännschen Heinzchen Ewerschen hätte auch nicht übel gepaßt. Denn das ist die Linie. Eine Intelligenz, ein Temperament, eine Theaterfaust, wie Julius Bab an dieser Stelle gerühmt hat? Aber ganz sicher keine Hände, die schmiegen und formen und zum Kleinen das Kleinste fügen, keine Andacht für die Nuance. Da ist ein Abenteurer, so eine Art Frank Braun, und man erfährt von ihm, daß er ein kinoreiches Leben hinter sich hat und mit viel Sinn für das Dekorative

den Mann der Erstgeliebten in die Wasser Venedigs, den Mann der Zweitgeliebten in die Bucht von Neapel wirft. Ein von seinem Autor heißgeliebter Schurke, einer, zu dem die Frauen „O du harter, wilder, grausamer, lieber Mann!" und ähnlichen Romanschwatz sagen. Seltsam gebrochen das Ganze: hier eine Handlung, mit Groschen zu kaufen; dort ein Dialog, mit Talern nicht zu bezahlen. Hier in der Hauptfigur ein besseres Kinoclichè, eine Art Frank Braun, ein Poseur und ein Unerschrockenheitsfatzke; dort ein wildes, wehwildes Weib, wie ein Brand in der Nacht so wild und schön. Hier eine unklare, Verehrung für das Va-banque-Spiel auf Erden; dort wieder Herbe und Mark und Trotz. Zu Anfang: starrende Dornen im Gebüsch, die die tastende Hand blutig zu reißen drohen; zum Schluß: Revolverknall.

Noch schweben zwischen Lipp' und Kelchesrand, John von Gorsleben, Ihre Lose. Kinobilder sind da, bunt und zahlreich und so grell, so grell; aber matt und blaß dahinter, weit wie im Nebel ein Zweites, Unwirkliches, Gedachtes, etwas, das vom frühen Wedekind her noch in der Luft liegt. Ob es einmal durchleuchten wird? Dann werden wir nicht mehr Hännschen Heinzchen Ewerschen und Wedekindlein zu Ihnen sagen, wie heute.

Die Regie des Herrn Kames, unterstützt von dem gewandten Schauspieler, der einen Unhold prächtig spielt und den sanften Namen Taube führt, hat einen guten Anteil daran, daß die Bürger des heiligen Cöln das gottlose Spiel so munter beklatschten. Heinz Stolz

Coeur As

Das Textbuch dieser neuen Oper von Eduard Künneke haben die Herren Emil Tschirch und Carl Berg frei und geschickt nach Scribes ‚Damenkampf' zurechtgemacht. Künneke hat mit seiner Musik die Erwartungen, die man nach seiner Erstlingsoper ‚Robins Ende' auf ihn setzen durfte, nicht enttäuscht. In der Form strebt er eine Verschmelzung der klassischen Spieloper mit der modernen Musikkomödie an. Formgerechte Arien und Ensembleſätze werden durch einen breiten Fluß geschickt verarbeiteter Themen verbunden, welche das frühere Rezitativ ersetzen und den spröden Dialog in Musik auflösen. Grade diese Behandlung des Dialogs, zu der besonders der straffe zweite Akt Gelegenheit gibt, scheint mir Künnekes Stärke zu sein. Weit besser, als großzügige sinnfällige Motive lyrischen Gepräges zu erfinden, gelingt es ihm, humoristische und kapriziöse Themen zu verarbeiten. So kommt es, daß er im Dialog immer zu fesseln weiß, aber nicht selten farblos wird, sobald er breit ausströmende Gefühle ausdrücken will. Einige stilistische Unebenheiten, wie die allzu reichliche Verwendung des Walzers in Es-dur („Gallische Heiterkeit") und die zu oft angebrachten Harfenglissandi („Die Liebe auf den ersten Blick") wird man dem Komponisten nicht allzu übel vermerken, sondern man wird sich

freuen an der natürlichen Frische, dem Humor und dem dramatischen Leben dieser Partitur. Etwas mehr Distinktion in der Erfindung, und Künneke schenkt uns die komische Oper, die sich würdig an den ‚Barbier von Bagdad' anreiht.

Die dresdner Aufführung, vor allem das Orchester unter Kutzschbachs temperamentvoll beschwingter Leitung, verdient ein kräftiges Lob. Soot gab den Flavigneul mit angenehmer Stimme und viel Spieltalent; Rüdiger war ein drolliger Grignon, Gerta Barby als Gräfin eine Augenweide, Minnie Nast eine liebe kleine Leonie; alle aber überragte Desider Zador durch sein wuchtiges Organ und sein entschlossenes Spiel.

Victor Lehmann

Das Nothemd

Selten wohl hat sich aufgeblasener Dilettantismus und oberflächliche Nachmacherei in so ausgewachsener Form gezeigt wie in diesem ‚Nothemd'. Noten und Worte, Worte und Noten. Das Nothemd als Symbol, die Landsknechterei als Stimmungs-Hintergrund, der Glaube an die Macht der Liebe — was ist das alles gegen die furchtbare Realität dieser Gesangsdeklamation und dieses Orchesters? Selbst den hier und da gepriesenen, in sich abgeschlossenen, balladesken Stücken, den Liedern und Chören, fehlt es an eigenem Gesicht. Im besten Falle, wenn man sehr günstig gesinnt sein und um jeden Preis aufmuntern will, wäre ‚Das Nothemd' des Herrn Victor von Woikowsky-Biedau eine Oper der verpaßten Gelegenheiten zu nennen.

Niemand kann einen kunstbegeisterten Dilettanten hindern, seinen ‚Wahrträumen' die Form zu geben, die ihm dafür adaequat zu sein scheint. Noch lange aber nicht brauchten solche Werke aufgeführt zu werden, wenn ein Direktor aus einer Partitur zu lesen verstünde. So ähnlich sprach ich hier zu Herrn Hartmann nach der gänzlich überflüssigen Aufführung von ‚Wieland dem Schmied'. Die Aufführung des ‚Nothemdes' war schon deshalb noch überflüssiger, weil das Werk durch die dessauer Premiere hinreichend bekannt geworden war. Ganz unverständlich also, daß die Kräfte der charlottenburger Oper durch derartige Experimente verzettelt werden. Sie sind weder im Interesse der Kunst noch des Publikums. Wem zuliebe werden sie gemacht?

Fritz Jacobsohn

Wintergarten

Merkwürdig: der Kino langweilt, weil es da immer das Gleiche ist; aber nie langweilt das englische, ein wenig fette Mädchen, das scharfen Profils ‚das' Lied singt, das sie alle singen, einen Rag-time, eine scharf rhythmisierte Melodie, mit den berühmten drei Schlußtönen und einem kleinen Hopser vor dem letzten. Es ist egal, wie die Nummer diesmal hieß: sie war da, das genügte. Dieselbe bewundernswürdige Dame tanzte nachher, ganz in schwarz, mit einem kleinen gedrehten Zopfschwänzchen und einer Sonnen-

blume auf der Kehrseite einen verdrehten Tanz. Aber Gott behüte uns vor berliner Operettendivas, wenn sie als fesche Fredis an der Rampe entlang schliddern und abrupte Bewegungen vollführen: Ah! oder, rötlich beleuchtet, litschige Lieder verabreichen: Nicht doch, Schatz! Und ein schrecklicher Affenzirkus war da. Ein irrsinniges Affenorchester (denn diese Tiere sind sicher verrückt) — man wird aber das beklemmende Gefühl nicht los, sie könnten einen Funken, ein wenig nur von dem Stumpfsinn begreifen, den sie da vollführen. Bum-bum-bum! paukt der kleine braune Pauker auf seiner Pauke, wenn man ihn grade an der Leine gezupft hat; er ist nämlich am Sitz angebunden, und das Ganze macht ihm wenig Spaß. Einen haben sie als Chinesen angezogen, er sieht traurig aus, einer schaukelt sich, einer schlägt sinnlos auf eine Kinderbratsche ein, der Kapellmeister wird auf seinem Sitz herumgewirbelt. Und hinter den Kulissen steht er: der Mensch. Pfui! Das ist gräßlich.

Aber jedenfalls ist Willard da, der Mann, der wächst. Nun gut.

Danach kommt Paul Beckers, und das ist wirklich reizend. Wie er in seinem rheinischen Sächsisch Abenteuer berichtet: meisterhaft. Er hat so absolut den Tonfall erzählender einfacher Leute heraus: „Also, weil wir grade von Jagd reden, mir is da neilich ein Ding passiert, das Ding, wa auch gut ...". Er ist so echt, wenn er an der Pointe stoppt und erst einmal demonstriert: „Also, nähm wer mal an, diß is hier ne Flinte ...". Wie unser aller Papa, wenn er den platzenden Kindern etwas erzählt. Die Pia aber hat sich noch immer keine hübschern Ausstattungen zugelegt, noch immer wird sie von dummen Laternen beleuchtet.

Keine Girls, kein guter Excentric, zu viel Gesang — und weil dieses gottbegnadete Institut nun einmal von einer negativen Kritik absolut unabhängig ist, darf mans ja sagen: es gab schon stärkere Programme.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Fritz Brentano und Arthur Lokesch: Die flotte Lotte, Dreiaktige Gesangsposse, Musik von Harry Hauptmann. Tilsit, Stadtth.

Leo Fall: Der Nachtschnellzug, Operettenschwank, Text von Viktor Léon und Leo Stein. Wien, Johann-Strauß-Th.

John Galsworthy: Das liebe Ich, Johannisspiel. Mannheim, Hofth.

Emil Alfred Herrmann: Das Gotteskind, Krippenspiel. Dresden, Schsplhs. Der gestiefelte Kater, Märchenspiel. Frankfurt

a. M., Schspths.; Leipzig, Stadtth. Tischer & Jagenberg.

Karl von Levetzow: Die Erben, Dreiaktige Tragikomödie. München, Hofth.

Josefa Metz: Wie Kunterbunt an des Königs Hof kam, Märchenstück. Bonn, Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

6. 11. Karl Kuskop und Wilhelm Berthold: Die Seifenblase, Dreiaktiges Lstspl. Bernburg, Stadtth.

7. 11. Maxim Hauschild: Die lächelnde Frau, Dreiaktige Komödie. Bromberg, Stadtth.

8. 11. Lily Braun: Mutter Maria, Fünfaktige Trag. Bremen, Schspths.

Walter W. Goetze: Wenn Männer schwindeln, Musikalischer Schwank, Text von Bruno Decker und Robert Pohl. Halberstadt, Stadtth.

Fritz Philippi: Pfarrer Hellmund, Bürgerl. Schspl. Cöln, Deutsches Th.

11. 11. Hans Schmidt-Kestner: Lutz Löwenhaupt, Offiziersdrama. Hannover, Deutsches Th.

Justus Maria Schönthal: Die Krone in der Ferne, Schspl. Frankfurt a. O., Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Sven Lange: Frau Majas Rache, Fünfaktige Komödie. Altona, Stadtth.

3) in fremden Sprachen

G. K. Chesterton: Magic, Schspl. London, Little Theater.

Edith Helge: Der Sieger, Dreiaktiges Schspl. Kopenhagen, Dagmarth.

Olav Hoprekstad: Der Freier, Fünfaktiges Drama. Christiania, Norwegisches Th.

Henry Kistemaekers: Der Oxident, Schspl. Paris, Renaissance.

Marcel Prévost: Anges Gardiens, Schspl. Paris, Théâtre Marigny.

Jubiläen

Die Reise um die Erde in vierzig Tagen: 50, Berlin, Metropolth.

Tannhäuser: 500, Dresden, Opernhs.

Neue Bücher

Harry Schumann: Ernst Hardt und die Neuromantik. Ein Mahnruf an die Gegenwart, mit einem Geleitwort von Arno Holz. Loetzen, Paul Kühnel. 35 S. M. 1.25.

Dramen

Otto Knapp: Die Kenner, Einaktiges Lstspl. Stuttgart, Julius Hoffmann. 58 S. M. 1.50.

Schiller: Die Räuber. Für die Bühne bearbeitet von Dr. Rudolf Weinmann. Leipzig, Philipp Reclam jun. 96 S. M. —.20.

Zeitungen und Zeitschriften

Hugo Eick: Schillers Bühnenstil. März VII 45.

Hellmuth Falkenfeld: Glossen zu Wedekind. Tat V 8.

Egbert von Frankenberg: Die Zukunft der Theaterkunst. Bühne und Welt XVI 3.

W. Fred: Zum Gedächtnis an Otto Brahm. Zeit im Bild XI 46.

Julius Hart: Kunst und Kino. Tag 257.

Carl Hedinger: Revolutionsdramatik. Deutsche Bühne V 17.

Friedrich Huth: Blitz und Donner auf der Bühne. Theater V 5.

Sigmar Mehring: Der dramatische Knittelvers. Lit. Echo XVI 4.

René Prévôt: Jules Claretie. Reclams Universum XXX 6.

Ulrich Rauscher: Theater in Berlin und Hellerau. Süddeutsche Monatshefte XI 2.

Paul Schulze-Berghof: Die ausländische Beeinflussung der deutschen Bühne. Bühne und Welt XVI 3.

E. W. Trojan: Volksbühne und Freie Bühne. Bühne und Welt XVI 3.

Walter Turszinsky: Der Bühnenausgang. Theater V 5.

Oscar Walzel: Georg Büchner. Kunstwart XXVII 2.

Franz Werfel: Die Bühne von Hellerau. Neue Rundschau XXIV 11.

Arthur Westphal: Franz Dülberg. Grenzboten LXXII 46.

Arthur Wolfgang: Richard Wagners ‚Menschen'. Nord und Süd XXXVIII 11.

Nachrichten

Vorstand und Aufsichtsrat der Stadttheater-Aktiengesellschaft in Harburg haben den Vertrag mit dem derzeitigen Direktor Friedrich Otto Fischer bis 1917 verlängert.

Der frühere Direktor des Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhauses in Berlin Willy Nordau hat wieder die Direktion des Residenztheaters in Cassel übernommen.

Die Presse

Henri Nathansen: Die Affäre, Lustspiel in vier Akten. Deutsches Künstlertheater.

Vossische Zeitung: Die Geschichte wird mit einer bedenklichen Umständlichkeit vorgetragen, die die Lustigkeit nicht recht aufkommen läßt.

Morgenpost: Eine sehr reizende Aufführung holte aus der gemächlichen Satire mehr Wirkungen, als in ihr stecken.

Börsencourier: Es wäre zu wünschen, daß das Theater durch den verdienten Darstellungserfolg Zeit zu einem würdigeren Aufführungsobjekte gewinnt.

Lokalanzeiger: Das Stück ist stofflich dünn und leer, aber leidlich amüsant.

Tageblatt: Das Stück hat Sinn, zeigt in einer kleinen Welt die große Welt und unterbricht von Zeit zu Zeit seine Erfindungsdürftigkeit durch humoristische Situationen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 27. November 1913 Nummer 48

Gitanjali / von Rabindranath Tagore

Gitanjali, das heißt: Lied-Darbringungen hat der jüngste Träger des literarischen Nobel-Preises selber aus dem Bengali des metrischen Originals in englische Prosa übertragen. Was hier, in Franz Bleis Uebersetzung, folgt, möge eine Vorstellung vom dichterischen Charakter des mystischen Sängers geben.

1

Wenn du nicht sprichst, will ich mein Herz mit deinem Schweigen füllen und es ertragen. Ich will ganz still sein und warten wie die Nacht mit sterniger Wacht und ihrem Haupte gebeugt in Geduld.

Der Morgen wird sicher kommen, die Dunkelheit schwinden und deine Stimme niederfließen in goldenen Strömen, die aus dem Himmel brechen. Dann werden deine Worte Flügel bekommen in Liedern aus allen meinen Vogelnestern, und dein Singen wird ausbrechen in Blumen aller meiner Haine.

2

Bist du draußen in dieser stürmischen Nacht auf deiner Pilgrimschaft nach Liebe, mein Freund? Der Himmel stöhnt wie einer in Verzweiflung.

Ich finde keinen Schlaf heut nacht. Immer und wieder öffne ich meine Tür und schaue hinaus auf die Dunkelheit, mein Freund!

Ich kann nichts sehen. Ich möchte wohl deinen Weg wissen.

An welchem trüben Ufer des tintenschwarzen Flusses, an welch fernem Rand des finsterblickenden Waldes, durch welch labyrinthische Tiefen des Dunkels windest du deinen Weg, um zu mir zu kommen, mein Freund?

3

Licht, o wo ist das Licht? Zünd es an mit des Verlangens brennendem Feuer!

Hier ist die Lampe, doch nie ein Flackern der Flamme —

ist dies dein Schicksal, mein Herz? Ah, der Tod wäre weit besser für dich!

Elend klopft an deine Tür und bringt Botschaft, daß dein Herr wacht, und er ruft dich zum Liebesstelldichein — durch das Dunkel der Nacht. Der Himmel ist mit Wolken verhängt, und ohne Ende ist der Regen. Ich weiß nicht, was das ist, was in mir sich regt — ich weiß nicht, was es bedeutet.

Eines Augenblickes blitzendes Licht zieht noch tieferes Dunkel auf meinen Blick, und mein Herz tappt sich einen Pfad dahin, wo die Musik der Nacht mich ruft.

Licht, o wo ist das Licht? Zünd es an mit des Verlangens brennendem Feuer! Es donnert, und der Wind stürzt schreiend durch das Leere. Die Nacht ist schwarz wie ein schwarzer Stein. Laß die Stunden nicht vorübergehen in dem Dunklen. Zünde die Lampe der Liebe an mit deinem Leben..

4

Wo der Geist ohne Furcht ist und das Haupt sich hoch hält,
Wo Wissen frei ist,
Wo die Welt nicht in Stücke gebrochen ist von engen häuslichen Mauern,
Wo die Worte aus der Tiefe der Wahrheit kommen,
Wo unermüdetes Streben seine Arme streckt nach Vollendung,
Wo der klare Strom der Vernunft seinen Weg nicht verloren hat in den traurigen Wüstensand toten Brauches,
Wo der Sinn von dir vorwärts geführt wird in immer weiteres Denken und Tun —
In diesem Himmel der Freiheit, mein Vater, laß mein Land erwachen.

5

Früh am Tage ward es geflüstert, daß wir in einem Boote segeln sollten, blos du und ich, und keine Seele in der Welt würde wissen von unsrer Fahrt ins Kein-Land und Ohne-End.

Auf diesem uferlosen Ozean, zu deinem schweigend lauschenden Lächeln würden meine Lieder in ein Singen schwellen, frei wie die Wogen, frei von aller Last der Worte.

Ist die Zeit noch nicht gekommen? Ist noch immer Arbeit zu verrichten? Sieh, der Abend hat sich auf den Strand gelegt, und im vergehenden Lichte suchen die Seeschwalben ihre Nester auf.

Wer weiß, wann die Ketten geöffnet sein werden und das Boot wie des Sonnenunterganges letztes Verglimmen verschwinden wird in die Nacht!

6

Ja, ich weiß, dies ist nichts sonst als deine Liebe, o du

meines Herzens Geliebter — dies goldene Licht, das auf den Blättern tanzt, diese müßigen Wolken, die durch den Himmel segeln, dieses verwehende Lüftchen, das seine Kühle auf meiner Stirne zurückläßt.

Das Morgenlicht hat meine Augen überschwemmt — dies ist deine Botschaft meinem Herzen. Dein Antlitz ist von hochoben geneigt, deine Augen sehen nieder in meine Augen, und mein Herz hat deine Füße berührt.

7

Wenn ich dir buntes Spielzeug bringe, mein Kind, da versteh ich, warum solch Farbenspiel in Wolken ist und auf dem Wasser, und warum die Blumen so gemalt sind — wenn ich dir buntes Spielzeug bringe, mein Kind.

Wenn ich, damit ihr tanzet, singe, da weiß ich wahrhaft, warum Musik in Baumblättern ist und Wellen ihr Chorlied von Stimmen zum Herzen der lauschenden Erde senden — wenn ich, damit ihr tanzet, singe.

Wenn ich Zuckerwerk deinen gierigen Händen bringe, dann weiß ich, warum Honig in den Blütenbechern ist, und warum Früchte heimlich gefüllt sind mit süßem Saft — wenn ich Zuckerwerk deinen gierigen Händen bringe.

Wenn ich dein Antlitz küsse, um dich lächeln zu machen, mein Liebling, dann versteh ich ganz, was die Freude ist, die im Morgenlicht vom Himmel strömt, und welch eine Lust das ist, was der Sommerwind meinem Körper bringt — wenn ich dich küsse, dich lächeln zu machen.

Die Jungfrau von Orleans

Der ‚Türmer' ist schuld. Er hat drei seiner schönen großen Seiten an den Versuch gesetzt, mich zu einer bessern Meinung über die berliner Volksbühnen zu bekehren. Alarmierende Ueberschrift: ‚Ein Angriff auf die Volksbühnen'. Inhalt: S. J. hat in einem ganzen Winter nicht mehr als eine Vorstellung der Volksbühnen gesehen, hat — unglaublich! — daraufhin im Vorwort zum zweiten ‚Jahr der Bühne' ein ungemein hartes Urteil über den Gesamtzustand dieser Unternehmungen gefällt und sollte sich wenigstens nachträglich das Recht dazu durch regelmäßigen Besuch ihrer Aufführungen erwerben, wenn er nicht der Leichtfertigkeit und des verletzenden Hochmuts geziehen werden will. Nun ließe sich freilich denken, daß ein Arzt mit einem einzigen Blick eine Krankheit erkennt, um die ein andrer viele Jahre

streicht. Leider geht meine Gewissenhaftigkeit so weit, daß ich vom dreizehnten bis zum zwanigsten Jahr Mitglied beider Freien Volksbühnen und Stammgast des Schillertheaters und durch einen Teil des folgenden Jahrzehnts Kritiker dieser Theater gewesen bin. Erst auf Grund so ausgebreiteter Kenntnisse, um deren Mangel ich den Gewährsmann des ‚Türmers' beneide, begnüge ich mich neuerdings damit, alljährlich durch eine Stichprobe festzustellen, daß es allenthalben immer schlimmer wird. In dreiundzwanzig Jahren haben die Freien Volksbühnen keinen Fehler von solcher Tragweite begangen, wie die Wahl des Herrn Emil Lessing zum Direktor des Neuen Volkstheaters haben wird; und zu keiner Zeit der Aera Loewenfeld, nicht einmal in den frühsten Anfängen, hat das Schillertheater einen so unerfreulichen Anblick geboten wie seit Beginn der Aera Pategg. Das weiß ich, Herr Hermann Kienzl, auch ohne mich zweimal die Woche den Leistungen auszuliefern, an denen Ihr Herze hängt. Aber ich benutze die Gelegenheit Ihres ergreifenden Mahnrufs, um die Stichprobe für diesen Winter zu machen.

Wenn man die ‚Jungfrau von Orleans' sehr lange nicht gesehen hat, dann wünscht man sie sich von Max Reinhardt inszeniert. Sie nennt sich: Eine romantische Tragödie und stammt zu einem Teil ja in der Tat aus den phantastischen Regionen unsrer Poesie. Himmelsgöttinnen begnaden unscheinbare Jungfrauen, Tote stehen auf und wandeln, Blitz und Donner mischen sich in Menschenangelegenheiten, Eisenketten sind wie Nichts. Das alles brauchte vielleicht nur einmal Einer mit den Bühnenmitteln unsrer, nicht meiningenscher Tage ins rechte Zauberlicht zu rücken, um dem alten Theaterstück einen neuen Glanz zu geben. Der Hauptreiz müßte freilich immer die Jungfrau bleiben. Vor mehr als hundert Jahren war sie einer aufgeklärten Zeit kaum durch Berufung auf den Wunderglauben des Mittelalters nahezubringen. Unsrer anders aufgeklärten Zeit wären ihre außernatürlichen Kräfte als das leidlich natürliche Ergebnis einer ungeheuer intensiven Autosuggestion verständlich zu machen. Ein erleuchteter Regisseur und eine erleuchtete Schauspielerin müßten zusammenkommen. Auch sie würden die Schwächen des Stückes, selbstverständlich, nicht beseitigen können. Es wird in der Mitte matt und matter, um sich erst in der zweiten Hälfte wieder aufzuraffen. Es ist

wortetrunken bis zur Unerträglichkeit, bis zur Zerstörung einer einheitlichen Charakteristik: wo schöne Verse herauszutrompeten sind, geschieht es — ganz gleich, ob damit die schönen Verse einer frühern Szene bestätigt oder aufgehoben werden. Der holde Wahnsinn Friedrich Schillers erzeugt nichts seltener und nichts schwerer als psychologische Wahrheit. Sein Aug blitzt auf zum Himmel, nicht zur Erd herab. Dadurch ist er zu einer harten Nuß für das Theater der Wenigen geworden. Eben dadurch aber wird die ‚Jungfrau von Orleans' noch lange einer der gangbarsten Artikel für das Theater der Vielen bleiben, denen die zündende Momentwirkung alles ist, und die um ihretwillen gern auf die leisere Ueberzeugungskraft einer künstlerischen Totalität verzichten.

Für Hauptmann wäre das nichts. Reinhardt würde hier einen Ausgleich suchen und wahrscheinlich irgendwie finden. Das Schillertheater sucht gar nicht erst. Es ist nicht einmal mehr ein Schiller-Theater in dem bescheidenen Sinne, daß man die Verse deutlich hört und den Geist des Haus- und Schutzpatrons über den Wassern schweben fühlt. Zwischen angeblich „neuen Dekorationen", die den einfachen Zuschauer verhindern müssen, in seinem Kunstgeschmack fortzuschreiten, halten sich an die dreißig ehrenwerte Existenzen für Schauspieler, weil sie Barette, Helme und Federhüte aufhaben. Von ihnen wie durch eine Welt geschieden: Fräulein Lia Rosen, die deshalb wahrhaftig noch keine Jeanne d'Arc wird. Die erste Szene gelingt ihrem brennenden Ehrgeiz ganz überraschend. Hier ist sie wirklich „traumverloren". Die Worte fallen ihr in einem gestreckten Gleichmaß von den Lippen, daß man einen befehlenden himmlischen Geist am Werke glaubt, der dann auch der Verkündigung von der Mission der Jungfrau den ehernen Klang zu geben scheint. Nachher wechselt sie zwischen bloßer Rezitation, die ihr das Recht nimmt, selber von sich zu sagen, daß die Kunst der Rede, in der Ruhe wenigstens, dem Munde fremd sei, und erbitterten Versuchen zu einer Charakteristik, die meistens scheitern. Nachher fehlt ihr an allen Ecken und Enden ein Regisseur. Das Schillertheater hat keinen. Lassen Sie sich, Herr Kienzl, von Josef Hofmiller erklären, daß Dichterwerke in solchem Milieu so viel gewinnen, wie edler Tee, den man einem Heringsfaß nähert, und beackern Sie tüchtig und brav das Feld Ihres Fleißes weiter. Aber möglichst selten zusammen mit mir.

Herzog Goethe / von Fritz Mauthner

Der liebereiche Goethe hat bekanntlich mindestens einmal gesagt, wahrhaft geliebt habe er unter all den Frauen und Mädchen nur Lili Schönemann. Zur Blütezeit dieser Liebe, auf der Schweizerreise von 1775, kam Goethe in das Kloster Einsiedeln; in der Schatzkammer des Klosters fiel ihm eine kleine Zackenkrone von kunstreicher Arbeit auf. „Er erbat sich die Erlaubnis, das Krönchen hervorzunehmen; und während er es in die Höhe hielt, kam ihm mit visionärer Bestimmtheit der Gedanke, er müßte es Lili auf die hellen, glänzenden Locken drücken . . . Ist das nicht ein großartiges Symbol für die Zukunft, der Goethe mit Lili hätte entgegengehen können? Glorreiche Perspektiven glühten vor ihm auf, wenn er ihr treu blieb. Diese Bankiersfamilie hätte ihm das mächtigste materielle Fundament gegeben, die große diplomatische Karriere stand ihm offen, und er wäre bei der andauernd konservativen Zeit der unabhängigste Mensch gewesen, mit einer fürstlichen Frau an der Seite, die seine Familie in eine Hofhaltung verwandelt hätte. Die Krone von Einsiedeln läßt an Napoleon denken, der seine Gemahlin in Notre Dame eigenhändig krönte. Dieser Mann erreichte es. Im Dom von Frankfurt hat Goethe als Junge einen Kaiser krönen sehen — es wäre ein Traum, goldener denn alles, was Menschenseelen bisher ahnten, wenn Goethe in seinem heimatlichen Dom die Herzogin-Gemahlin Lili mit dem Kronreif geschmückt hätte. Hätte Goethe Lili geheiratet, so wäre es nicht unmöglich gewesen, daß er Herzog von Frankfurt ward. Napoleon und die große Revolution hätten ihn auf den Thron gehoben. Eine Dynastie Goethe am Rhein war keine Unmöglichkeit. Dieser Traum ist zu schön, um nicht einmal geträumt zu werden."

Diese absonderliche Phantasie konnte nur von einem Manne ausgehen, der Nietzsches „Willen zur Macht" auch im Leben der großen Dichter suchte und darum fand. Der Schüler Nietzsches, der etwas verspätet die Verheiratung von Goethe mit Lili Schönemann als eine Notwendigkeit gefordert und den Bräutigam dafür mit dem Titel eines Herzogs honoris causa belohnt hat, ist Julius Zeitler, von dem wir ganz lesenswerte Bücher über Taines und Nietzsches Kunstphilosophie besitzen. In einem neuen Werk: ‚Taten und Worte, Ein Stück Literaturpsychologie' gibt er eigene und anempfundene Gedanken über das Verhältnis von Dichtern und Volkslenkern, von Wortmenschen und Tatmenschen. Das, was Goethe gelebt habe, sei tausendmal besser, als was er gedichtet habe; es sei zu untersuchen, was dieser Mensch mit

den Möglichkeiten, die ihm zur Formung seines Lebens zur Verfügung standen, gemacht habe. Zeitler ist nicht ein gelehrter Philister, wie Dubois-Reymond einer war, als er bedauerte, daß Goethes Faust lieber ein Liebesglück mit Gretchen genoß, anstatt die kostbare Zeit durch Erfindung der Luftpumpe nützlich anzuwenden. Zeitler treibt in seiner Phantasie immerhin Geniekultus. Goethe wäre — so meint er — zum thüringischen Bismarck der Befreiungskriege prädestiniert gewesen; für seine realen Machtgelüste war das Herzogtum Weimar zu klein, zudem engten ihn Hof und Adel ein; die Erfüllung des Machtideals ließ in der Wirklichkeit zu wünschen übrig; es verwandelte sich in ein Dichtungsideal. „Damit begann die Metamorphose Goethes in den Theaterdirektor und Hofschauspieler — der blutigste Fall von Selbstironie, den die Geistesgeschichte kennt."

Die anregenden Ausführungen Zeitlers haben kaum ein andres Verdienst, als daß sie auf gelegentliche Stimmungen Goethes mit Nachdruck hinweisen und gegenüber dem Byzantinismus der Goethe-Philologie die Fehler des Kunstwerks nicht verschweigen, als das uns Goethes Leben immer wieder dargestellt wird. Eine Debatte über die Frage, ob Goethe seine Lili Schönemann hätte heiraten sollen oder nicht, ist ohne groteske Komik im Ernst nicht zu führen. Und die Literaturpsychologie, die uns einen Herzog Goethe schaffen möchte, könnte leicht auf die Bahnen Dubois-Reymonds geraten. Wenn ich den schönen Traum Zeitlers zu Ende träumen soll, den Traum von einer Dynastie Goethe am Rhein, so sehe ich die wenig imponierenden Gestalten der Enkel Goethes vor mir. Deutschland hat Serenissimi genug. Es braucht nicht auch noch Serenissimi aus dem Hause Seiner Hoheit des Herzogs Goethe. Goethe war als Minister des kleinen Weimar ein tüchtiger, arbeitsamer Mann; solcher Minister gibt es viele. Von Geburt, von Beruf war Goethe weder Herzog noch Minister, sondern nach einer weitverbreiteten Ueberzeugung Dichter. Die Verehrer Goethes sind geneigt, nicht nur seine ministerielle Tätigkeit, sondern sogar manche wissenschaftliche Liebhaberei zu beklagen, die ihn vom Hauptgeschäft seines Lebens abzog. Die Hofhaltung hätte den Herzog Goethe noch mehr abgezogen. Wir wollen uns aus Goethe keinen Herzog machen lassen. Wir haben in Deutschland und anderswo sehr viele Herzoge, die nichts zu sagen haben; wir haben in der ganzen Weltliteratur nur einen Goethe, der den ‚Faust' zu sagen hatte.

Die posthume Forderung eines Herzogtitels für Goethe ist dennoch beachtenswert, weil sie charakteristisch ist für unsre Zeit. Hofhaltung! Das ist ungefähr seit dem großen Kriege und den

Milliardenjahren das allzu menschliche Ideal, das unsern großen und kleinen Talenten, unsern Künstlern und unsern Theaterschreibern mehr und mehr als Ziel vorschwebt, weil sie sich alle für Genies halten und ein jeder mit seiner eigenen lieben Person einen Geniekultus treibt. Die Herren scheinen sich nicht wohl zu fühlen, wenn sie nicht mit Millionären wetteifern können: der eine im ganzen Zuschnitt des Hauses, der andre meinetwegen nur in irgendeinem künstlerischen Luxus, der dritte gar vielleicht schüchtern in kostbaren Halsbinden. Jeder möchte Herzog spielen und wärs auch nur durch Schlipse. Dabei möchte ich gesteigerte Ansprüche in der Freude an den drei W, Wein, Weiber und Würfel, nicht einmal streng beurteilen, weil da ein altes Gewohnheitsrecht der Künstler und Poeten, weil da das Zigeunerblut mitspricht. Aber die Hofhaltung! Wenn man an die bescheidene Lebensführung von Lessing und Schiller, von Mozart und Beethoven, von Kant und Schopenhauer denkt, wenn man die Nahrungssorgen oder doch die knappen Verhältnisse (auch Schopenhauer war grade nur unabhängig gestellt) dieser Helden mit ihren Leistungen vergleicht, dann fragt man wohl mit grimmigem Lachen: Was berechtigt die mittelmäßigen oder guten Musikanten, die sich selber die Herzogskrone des Genies aufgesetzt haben, zu ihren maßlosen Ansprüchen ans Leben?

Ein großes Beispiel hat sie dazu scheinbar berechtigt, sicherlich verführt. Richard Wagner. Ueber den Einfluß Wagners auf die Musik unsrer Zeit mitzusprechen, dazu habe ich kein Recht. Aber man müßte blind und taub sein, um den Einfluß nicht wahrzunehmen, den dieses gefährliche Beispiel auf die Lebensführung unsrer Künstler und Kunsthandwerker seit vierzig Jahren im beschleunigten Tempo geübt hat. Es ist an der Zeit, diesem Galopp ein Halt zuzurufen. Denn der Taumel wird bald alle ergriffen haben, die von sich reden machen wollen, die eine Gemeinde um sich sehen wollen. Es ist, als ob die Zeit für immer vorüber wäre, wo ein schöpferischer Geist sein Werk ausreifen ließ, es dann stillschweigend den Mitlebenden schenkte, stolzbescheiden beiseite trat und der Wirkung wie aus der Ferne zusah. Ob er wirklich das Glück der Ruhe empfand, ob ihn Freude oder Kummer über die Stimmen der Zeit bis ins Mark erschütterten, ob ein Herzogstraum oder Todessehnsucht der innere Lohn der Arbeit war: das erfuhren die Zeitgenossen nicht. Aus Briefen hat man es nachher erfahren. Diese Zeit scheint vorüber. Was einst dem Greis allein beschieden war, einem Voltaire, einem Goethe, was den besten Männern versagt blieb, wenn sie kein hohes Alter erreichten: der Triumph inmitten eines jubelnden Volkes — das erstreben heute junge Leute nach

den ersten Tageserfolgen. Das wird mit Theaterdekorationen künstlich hergestellt. So wird man bald den kleinsten Landesvätern Triumphpforten bauen, wenn sie von einer Jagd heimkehren.

Hofhaltung! Das ist das Symbol dieses Treibens, das der Kunst und dem Künstler gleich gefährlich ist. Und wenn meine Erfahrung mich nicht täuscht, so steckt bei Vorbild und Nachahmern immer eine Lady Macbeth dahinter; sie verführt, sie spornt, sie zieht herunter, indem sie hinanzuziehen vorgibt. Sie hat ja das größte Interesse an einer Hofhaltung, und der verliebte Künstler denkt bei seinen Herzogsträumen zunächst an sie; ihr möchte er die kleine Zackenkrone auf die Locken setzen. Und die Leidenschaft für eine ehrgeizige Lady Macbeth ist bei der ganzen Geschichte oft noch der versöhnende Zug.

Hat so ein Genie — man weiß nicht, ob ein Genie für Tage, Wochen, Monate oder ein Dutzend Jahre — ein schönes oder nur ein erfolgreiches Theaterstück geschrieben, so soll gleich ein zweites Bayreuth für sein ‚Lebenswerk' erstehen. Auf einem Hügel. Aus Marmor. Auf öffentliche Kosten. Hat das Genie zwanzig hübsche Lieder komponiert, so soll auf der Stelle ein Denkmal errichtet werden, dreimal so groß als die Statuen Schuberts und Schumanns. Hat das Genie selbst eine Statue geschaffen, die sich sehen lassen kann, so genügt es nicht mehr, ihr einen guten Platz für beschauliche Betrachter anzuweisen; nein, einen eigenen Tempel soll man ihr errichten, und müßten große Museen darum abgetragen werden. Hat das Genie zehn Seiten mit wohlklingenden Versen gefüllt, so soll wieder ein Tempel errichtet werden, ein stilvoller Raum aus Gold und Elfenbein, Farben und Licht nach dem geheimen Sinne der Verse, damit der hohe Priester, Schauspieler und Tempeldiener zugleich, in stimmungsvoller Umwelt, vor einer stimmungsvoll gekleideten Gemeinde seine paar Verslein feierlich absinge. Goethes Lied ‚An den Mond' konnte man ohne stilvolle Kleidung lesen, in Hemdärmeln, ins Gras gelagert. Hat das Genie auch nur einen neuen Faltenwurf für den Frauenrock erfunden, so soll die übrige Welt auf den Kopf gestellt werden, damit der Rock bis übermorgen Mode werde und die Konkurrenz aller andern Rockfalten ausgeschlossen sei. Hofhaltung, Hofhaltung im beschränktesten Kreise, Hofhaltung ohne Volk will man. Ist aber das Volk gar bereit, mitzutun, dann Hofhaltung so laut und so prächtig wie möglich.

Das große Beispiel, Richard Wagners Hofhaltung, konnte anders beurteilt werden, solange der Komponist tätig war. Er könnte gar nicht arbeiten, sagte er einmal, wenn er nicht als Grandseigneur lebte. Wagner war fünfzig Jahre alt und hatte

sein Lebenswerk nahezu vollendet, als der Zug nach äußerm Glanz, nach Hofhaltung (nicht nur nach sozusagen körperlichem Luxus) bei ihm ganz stark hervortrat. So hatte er doch vorausgezahlt, so hatte er doch nicht Kredit begehrt wie seine zahllosen Nachahmer, die gleich für die erste Skizze ein Bayreuth verlangen möchten. Es war Wagners persönlichste Angelegenheit, über die ich nicht zu Gericht sitzen möchte, ob er seine Beziehungen zu russischen Fürstinnen und zu einem wahnsinnigen König als Abhängigkeit empfand oder nicht. Mochte ihn der König auch einmal bestimmen, die ‚Meistersinger' liegen zu lassen und den ‚Ring der Nibelungen' vorzunehmen; in der Hauptsache ging Wagner unbeirrt seinen eigenen Weg. Der Einzelne ist nur selten ein unbequemer Mäzen; eine russische Fürstin, ein wahnsinniger König, die die leeren Taschen eines Künstlers füllen, haben sich doch von Begeisterung für diesen Künstler bestimmen lassen. Soll aber das Volk die Taschen füllen, soll das Volk die Hofhaltung bezahlen, dann wird das Volk zum unerträglichen Mäzen und zwingt den Künstler in eine beschämende Abhängigkeit hinein. Anstatt des geträumten Herzogtums erleben wir ein sehr reales Gründertum; die Nachahmer Wagners werden zu Gründern ihres eigenen Talents. Das ist die Gefahr einer Hofhaltung, die mit Millionären wetteifern will.

„Taten und Worte". Der Schüler Nietzsches sieht in diesem Gegensatze da den Herzog, dort den Dichter. Der zu tiefst grübelnde Psychologe unsrer Zeit, Henrik Ibsen, hat aus der Weisheitsfülle des Greises, wenn auch nicht mehr aus voller Gestaltungskraft, das Problem anders verstanden. In seinem letzten Werk, das er wie zum Abschied einen dramatischen Epilog nennt, hat er die furchtbare Bilanz eines Künstlerlebens gezogen. „Wenn wir Toten erwachen". Wenn wir Künstler aus dem Tode erwachen, zu dem das Talent uns verurteilt hat, dann erfahren wir zu spät, daß wir kein Lebensglück genossen haben. So betrachtet, war alles Künstlerschaffen nur eine Illusion, gehörte zur Welt der trügerischen Maja; auch der höchste äußere Lohn, die Hofhaltung mit ihren Palästen und Villen, „die Herrlichkeit der Welt", gehörte der trügerischen Maja. Das Glück des Friedens findet auch der geniale Mensch nur in der stillen Resignation, in der milden Verachtung geistiger und materieller Erfolge, in der heimlichen Liebe und Anerkennung seiner Friedensgöttin, seiner Irene. Und Irene braucht keine Zackenkrone auf ihren glänzenden Locken, um glücklich zu sein und glücklich zu machen. Bis die große Lawine kommt und beide verschlingt.

Aus ‚Gesprächen im Himmel und andern Ketzereien', die bei Georg Müller in München erscheinen.

Der Reiherbusch / von Alfred Polgar

Im Burgtheater zum ersten Mal: ‚Der Reiherbusch' von Dario Nicodemi. Schauspiel in drei Akten. Aber richtiger würde es heißen: Schauspiel in einem zweiten Akt. Denn nur in diesem zweiten Akt ist Sinn und Zweck, Idee und Rechtfertigung der Komödie; ihre theatralische Absicht und ihre theatralische Erfüllung; ihr Um und Auf, ihre Seele und ihr Sitzfleisch. Dieser zweite Akt war zuerst da; dann bekam er die theatermäßige Verpackung zwischen zwei andre, weiche Akte. Eine solide, tüchtige Emballage. Man kann die ganze dramatische Kiste stürzen, ohne daß ein literarisches Malheur passierte, und sie muß auch keineswegs vor sentimentaler Feuchtigkeit bewahrt werden. In diesem zweiten Akt sehen wir, wie ein kalter, ausgebrannter Ehemann (ein Grandseigneur der Finanzen) seine sympathisch-sündige Gattin in tückisches Verhör nimmt. Wir sehen, wie er dann dem Liebhaber seiner Frau schreckliche und aufregende Worte an den fassungslosen Lockenkopf wirft. Wir sehen, wie die Seele der armen Frau, zwischen Ach und Oh hin- und hergeschleudert, einen leidenschaftlich-verhaltenen Tango macabre tanzt. Wir sehen . . . aber nein, wir sehen nichts mehr, denn Tränen verschleiern unsern Blick, Herzklopfen erstickt den Schrei der Abwehr (wie Trommelschlag den Schrei des Verurteilten), Herr Gerasch fliegt von der Szene ab, schnurrstracks in den dritten Akt hinüber, eine Pistolenkugel, deren Ziel noch niemand, niemand kennt, Fräulein Marberg sagt mit edelstem Beben ihrer Stimmbänder (sie könnten in einer dreieckigen Komödie von Dante nicht edler beben): „Was weißt Du denn von ihm?!?!", Herr Heine fällt in einen würdigen Comptoirsessel, der Vorhang fällt rasch, noch rascher schlängelt sich ein pechschwarzer Schnurrbart an die Rampe, ein eleganter Frack verbeugt sich ebenso, und zwei südlich funkelnde Augen brennen Dank ins Parkett.

Dieses Stück von Dario Nicodemi erfreut durch seine stilistische Reinheit. Es macht nicht den leisesten Versuch (wie der unaufrichtigere Bernstein des öfteren), in die krasse Theaterangelegenheit irgendwelche geistige Lockungen für das bessere Ich des Hörers einzuschmuggeln. Es pfeift aufs Gehirn seiner Zuschauer und bereitet ihren Nerven anregende Viertelstunden. Es ist ein klares, sauberes, glattes Stück für das Rückenmark eines hohen Adels und verehrlichen Publikums. Seine Helden sind: Tatsachen; und als Kulissen, zwischen denen diese Tatsachen einander heftige Szenen machen, sind ein paar mit verschiedenen Gemütsfarben kolorierte Menschen hingestellt. Der

Dialog schraubt sich mit der Glätte und Sicherheit eines Präzisionsbohrers in die Materie des Stückes ein, und sein langsames, leicht knirschendes, chromatisch ansteigendes Geräusch gibt eine Art erregender Musik wie das Pusten einer Lokomotive oder das Näherkommen eines Feuerwehrsignals oder der kletternde Ton eines guten Ventilators. Kurz: eine Saite des alltäglichen Lebens, theatralisch gespannt und sinnreich gerissen von einem gerissenen Dichter. Das alles gilt freilich nur für den zweiten, den Kern-Akt des Schauspiels. Akt Eins gibt bloß langweilige Stück-Eröffnungs-Zeremonien, und Akt Drei ist schlechtweg Mist, Kehricht: die Abfälle und Rückstände der großen Szene werden mit ein paar derben Besenstrichen zusammengefegt, damit wieder etliche Ordnung in den dramatischen Zuständen herrsche.

Das Burgtheater, offenbar willens, sein Repertoire in möglichst weiter Ausdehnung mit dem Reihergebüsch zu bepflanzen, hat für eine doppelte Besetzung der Hauptrollen vorgesorgt. Fräulein Wolgemuth und Herrn Devrient sah ich nicht, bin aber durchaus überzeugt, daß Fräulein Wolgemuth hoheitsvoll und Herr Devrient stählern war. Hingegen sah ich Fräulein Marberg und Herrn Heine, und beide schienen mir vorzüglich: Fräulein Marberg in der feinen differenzierten Art, in der sie nervöse Qual spielt, und Herr Heine in seiner tadellos sitzenden, zugeknöpften Brutalität. Eine Szene des ersten Akts wurde freundlichst durchwärmt von Frau Wilbrandts sonniger matronaler Güte und Klugheit. Sie „ragt" wirklich im neuen Haus als ein Stück unverwüstlicher Pracht des alten Burgtheaters, wie Frau Lewinsky als ein Stück unverwüstlicher Feuermauer von eben daher.

Splitter / von Peter Altenberg

Jeder Mensch rächt sich an dem andern für das, was an ihm unzulänglicher ist! Der Dicke an dem Dünnen, der Rohe an dem Sanften, der Langnasige an dem Stumpfnasigen, der Krummrückige an dem Gradrückigen! Und die Frau?! Die rächt sich überhaupt! An dem Mann, daß sie eine Frau ist!

*

Auch der Hund ist nur wertvoll, weil er sich nach uns sehnt! Ein Hund, der sich nicht nach uns sehnt, ist ein Hund.

*

Im Augenblick, da man eine Frau „sein eigen" nennt, ist sie es schon nicht.

Der Dozent für Ethik

Noch einmal? Es hilft nichts: noch einmal. Man soll eben gegen Ungeziefer nicht so schonungsvoll sein, wie ich in Nummer 43 gewesen bin, weil man es sonst doch wieder zwischen die Finger nehmen muß. Herr Lessing also hat sich mit seinesgleichen zu einem Rachezug gegen mich verbündet. Man sieht drei Wochen lächelnd zu. Lächelnd, aber schließlich wenig überrascht. So schäbig und verworfen kann beim besten Willen niemand sein, daß er in Deutschland keine Stelle fände, um mich zu beschimpfen. Man schickt die preßgesetzliche Berichtigung aller faßbaren Beschuldigungen. Sie erscheint nicht. Trotzdem ist auch das zunächst kein Grund für mich, im eigenen Blatt zum zweiten Mal einzugestehen, daß es sich nachträglich eines Mitarbeiters zu schämen hat. Was der jetzt zusammenschreit: es ist ja wohl unmöglich, daß das irgend jemand glaubt. Antworte nicht, und es wird am allerwenigsten geglaubt werden. Aber: ich habe die Existenz von Tageszeitungen vergessen. Daß ich meine Leser, so lange es geht, mit dem Geruch und Geräusch eines Insekts verschonen will, über das sie sich hinreichend klar sind: das verstehen diese Zeitungen nicht. Daß ich schweige: das halten diese Zeitungen für Angst, für Schuldbewußtsein, für Mangel an Gegenbeweisen. Also wird man mich ein bißchen kitzeln, wird dem Wochenblättchen Beschimpfungen und Beschuldigungen nachdrucken, ihnen überhaupt erst eine Publizität verschaffen und mir dadurch vielleicht den Mund öffnen. Immerhin: das ist gelungen. Ich rede. Ich sage, wie Herr Theodor Lessing, Privatdozent für Ethik an der Hochschule für Hannover, seine Beziehungen zu mir dargestellt hat, nachdem ich ihn von mir gejagt habe, und wie sie tatsächlich gewesen sind. Ich entkräfte — nicht annähernd alle Lügen (die ein paar dieser Nummern füllen würden), aber selbst manche winzige Lügen, weil sie nicht bloß fahrlässig herausgezetert sind, sondern einem schmierigen Zweck dienen; und weil Ihr doch auch vor der Quantität Respekt bekommen sollt.

*

1. „Mai 1907 erhalte ich, mit Berufung auf meine theateraesthetischen Arbeiten, von einer Wochenschrift eine Aufforderung zur Mitarbeit." Herr Lessing bietet, unaufgefordert, zum ersten Mal am 26. Mai 1908 einen Beitrag an, der am 25. Juni 1908 erschienen ist.

2. „Ich nehme die Mitarbeit an und bewahre sie, meist ohne oder mit geringer Honorierung, durch sechs Jahre". Er erhält vom 25. Juni 1908 bis zum 30. Oktober 1912 jeden Beitrag so honoriert, daß er niemals Unzufriedenheit äußert.

3. „Persönlich habe ich Herrn Jacobsohn nur kurz und flüchtig gesehen." Er ist in den Jahren seiner Mitarbeit oft bei mir gewesen und hat jedesmal viele Stunden bei mir zugebracht.

4. „Am 18. November 1909 bietet sich Gelegenheit, Herrn Jacobsohn kennen zu lernen. Ich mache aus Antipathien gegen den Publizismus Hardens keinen Hehl. Das greift er auf. Verlächerlicht die Person, den Stil." Er fragt interessiert nach dem

Menschen Harden, den ich ernsthaft und sachlich so schildere, wie ich ihn sehe. Er schwärmt von dem Publizisten Harden dermaßen, daß ich unter meinen Mitarbeitern keinen finde, dem ich zuversichtlicher die Gratulation zu Hardens fünfzigstem Geburtstag zuweisen kann. Sie ist am 19. Oktober 1911 im Umfang von fünfeinhalb Seiten erschienen und enthält die Sätze: „Ein Publizist, von allen respektiert als eine Persönlichkeit von hoher Ausdruckskultur und starker Kraft der Formung. Solch Anblick erhebt, und solches Leben ist keine Kleinigkeit. Und ich wüßte nicht, wo im Geisterheere der Gegenwart man noch einmal diesen ermutigenden Anblick genösse. Jeder verdiente Erfolg aus ehrlichem Ringen ist etwas Hohes. Hier aber handelt es sich um mehr: um den Sieg sittlichen Gesetzes. Wo leben noch solche Männer der Zeitung?"

5. Im Januar 1910 bringt die ‚Schaubühne' eine Satire auf Samuel Lublinski. Es gibt einen Sturm, der den Autor Lessing wegfegen soll. „Nun habe ich die Hilfe irgend jemandes, der mich kennt und schätzt, dringend nötig. Aber nein; ich finde mich ganz allein. Herrn Jacobsohn geht die ganze Sache garnichts an." Ich räume Herrn Lessing nicht nur mein Blatt in jedem Stadium der Affäre so lange ein, wie seine Angriffe auf Lublinskis Verteidiger nicht kriminell ausarten, sondern mehr als das: ich erkläre mich, von einigen meiner Mitarbeiter vor die Alternative zwischen ihnen und Herrn Lessing gestellt, auch aus Abneigung, mir von irgendwem Alternativen stellen zu lassen, so nachdrücklich für Herrn Lessing, daß ich einen Teil der andern, bessern Mitarbeiter auf immer verliere.

6. „Meine Beiträge sind nach Jacobsohns eigenen brieflichen Entäußerungen weitaus das Wertvollste, was seine Wochenschrift je enthalten hat." Ich gebe ihm eine Anzahl Manuscripte als völlig unbrauchbar zurück, muß an viele brauchbare halbe Tage wenden — „Ihre Redigierung meiner frühern Beiträge war so gut, daß ich erheblichen Wert auf Ihr Urteil lege" — und schätze die druckreif eingesandten häufig hoch, aber niemals höher als andre Beiträge auch.

7. „Wollte ich Jacobsohns Briefe verwenden, um schadenfrohem Pöbel preiszugeben, daß Jacobsohn insgeheim sich gehässig gegen den oder jenen gezeigt hat, so gäbe es schlechtweg keinen einzigen bedeutenderen Mitarbeiter der ‚Schaubühne', über den Herr Jacobsohn mir nicht das Absprechendste geschrieben hätte." Herr Lessing druckt mit Wonne alle meine Briefe, von denen er hofft, daß sie mir schaden werden. Nur in diesem einen Falle hält er sich zurück. „Herr Jacobsohn kann doch wohl nicht wünschen, daß ich solche und andre schwarz auf weiß vorliegende Urteile preisgebe." Herr Jacobsohn wünscht es. Er wird es vergeblich wünschen, denn solche Briefe müßten gefälscht werden. Er wird es nicht vergeblich wünschen, denn Herr Lessing wird sie fälschen.

8. „Der neue Intendant des Hoftheaters von Hannover fragt an, ob ich gelegentlich und als Privatmann über eingesendete Stücke Bericht erstatten wolle. Ich bin einverstanden. Jacobsohn hat kaum en passant von dieser Beziehung erfahren, so bittet er schriftlich, das Theater zum Abonnement anwerben zu wollen." Ich erfahre nichts von dieser Beziehung. Herr Lessing schreibt zwischen Huldigungen für die ‚Schaubühne' und ihren Herausgeber spontan die zwei Sätze: „Wenn sich Gelegenheit bietet, werde ich versuchen, Abonnenten zu werben. Können Sie verraten, ob die hannoversche Intendanz abonniert ist?" Ich denke, daß er vielleicht mit einem

Kanzleirat der Intendanz am Stammtisch zusammensitzt, und antworte weiter nichts, als daß ich nicht wisse, ob die hannoversche Intendanz abonniert sei.

9. „Am 17. Dezember schreibe ich mein Gutachten über den ‚Guten Ruf'. Herr Jacobsohn erhält es am 18. Dezember, und — o Wunder! — drei Tage später enthalten sämtliche großen deutschen Tageszeitungen die folgende Vornotiz: ‚In der nächsten Nummer (!) der Schaubühne wird Herr Siegfried Jacobsohn schon über den Inhalt des demnächst zur Aufführung kommenden neuen Sudermann-Dramas berichten können'." Der Artikel läuft am 14. Dezember ein und wird nicht „schon drei Tage", sondern zehn Tage später und zwei Tage, bevor er erscheint, durch dieselben berliner Korrespondenzbüros, die seit Jahren die Aushängebogen der ‚Schaubühne' erhalten, mit einer ganz andern Notiz, als Herr Lessing angibt, verschickt und von ein paar deutschen Tageszeitungen, zu denen keine einzige wirklich „große" zählt, in extenso gedruckt.

10. „Gegen unser ausdrückliches Uebereinkommen hatte Jacobsohn mir, zum ersten Mal in sechs Jahren, keine Korrektur gesandt." Solch ein Uebereinkommen hat in den ganzen viereinhalb Jahren von Herrn Lessings Mitarbeit nicht bestanden. Einmal schreibt er mir: „Sie haben noch nie (unterstrichen) eine Korrektur rechtzeitig geschickt; ich kenne auch diese Untiefen Ihrer so viel verleumdeten Seele." Das heißt: er bekommt Korrektur entweder gar nicht oder erst zugleich mit der fertigen Nummer, weil er meine Aenderungen zwar nach einiger Zeit immer als vortrefflich anerkennt, aber im Augenblick anficht und mich durch seine Quängeleien nervös macht.

11. „Wegen eines Reats, das an jedem Tage in sämtlichen deutschen Zeitungen geübt wird, wegen Besprechung eines Bühnenstücks vor der Aufführung, sollte ich abgeschlachtet werden." Das an jedem Tage in sämtlichen deutschen Zeitungen geübt wird . . .

12. In Sachen Sudermann kommt am 7. Januar 1913 der erste Brief von Jacobsohn. Ein hinterlistiger, für die drohende Gerichtsverhandlung ‚frisierter' Brief." Man lese ihn in Nummer 43 und ermesse meine Hinterlist.

13. „Mit diesen Korrespondenzen begebe ich mich sofort zur Intendanz und erkläre, daß durch Herrn Jacobsohns Reporterfixigkeit gegen mich ein schwerer Vertrauensbruch geübt sei." Mir schreibt er am 16. Januar, daß ich „an dem Falle vollkommen unschuldig" sei, und am 30. Januar: „Im Kern hätten Sie überhaupt nicht als Angeschuldigter fungieren dürfen. Ich weiß sehr wohl, daß der ganze Bagatellprozeß nur ein Vorwand ist, um Ihnen zu schaden."

14. „Zunächst schlachtete Jacobsohn den Fall literarisch aus. In Form einer fingierten Gerichtsrede ließ er einen Sensationsartikel ‚Sudermann' drucken. Darin zitierte er sich selbst als einen ‚kritischen Kopf allerersten Ranges, einen Meister des Stils, einen sprühenden Geist' und versicherte, die Hand auf dem treuen Herzen, daß er, solange er lebe, nie müde würde, ‚Schädlinge wie Sudermann' zu bekämpfen." Man lese dazu Nummer 2 dieses Jahrgangs.

15. „Am 10. Januar fuhr ich nach Berlin und suchte Jacobsohn auf. Der Mann entschuldigt, rechtfertigt sich, ist durch den Vorfall beunruhigt, jäh überrascht, erwartet von mir eine Hilfe. Ich sagte, daß ich ihn vor Gericht decken werde. Er dankte." Herr Lessing kommt, schlotternd vor Angst, zu Einem, der von diesem läppischen

Zwischenfall nicht mehr als eine kleine Geldstrafe zu befahren hat, das Jammergestell gebührend auslacht und ihm jeden Schutz verspricht.

16. Herrn Lessings Eindruck von mir? „Ein greulicher Mensch. Respektlos zudringlich. Ein unkeuscher, profaner Mensch durch und durch.“ Vor Gericht: „Bei diesem Besuch gewann ich von Jacobsohn den Eindruck eines zarten, feinen, sensiblen Menschen.“

17. „Ich errate den letzten Kern solcher Naturen: um Erfolg würde dieser Mensch jede Idee, jedes Ideal, jeden sachlichen Wert blindlings überrädern.“ Ein Brief: „Erst jetzt ist mir Ihr prachtvoller Ernst ganz klar geworden. Menschen wie Sie werden nie aufhören, den Maulwürfen Vorträge über das Wesen des Lichts zu halten. Bewundernswert, liebenswert.“

18. „Seine innere Konstitution ist am verwandtesten der seines von ihm so bitter gehaßten leiblichen Mutterbruders Oscar Blumenthal.“ Aber der liebe, gute alte Blmenthal, für den ich nie im Leben ein Fünkchen Haß aufgebracht habe, ist weder der leibliche noch der unleibliche Bruder meiner Mutter.

19. „Am folgenden Vormittag (auch Jacobsohn hatte aufs dringlichste darum gebeten) begab ich mich zu Sudermann.“ Ich hatte, selbstverständlich, aufs dringlichste gewarnt, hatte klar zu machen versucht, daß dieser Canossagang kläglich sei, daß Sudermann einen schönen Begriff von seinem Gegner bekommen müsse, und daß überhaupt und in jeder Beziehung nur Schaden daraus entstehen könne.

20. „Ich habe Sudermann niemals als einen unvornehmen oder meiner unwürdigen Gegner befunden.“ Aber mir hat er gegen Sudermann, den er um Zurücknahme des Strafantrags angefleht hatte, als tatsächlich keine Klagezustellung erfolgte, eine Erklärung angeboten, worin Sudermann der Leichtfertigkeit, der Rachsucht, der Begünstigung einer Denunziation und der bewußten Schädigung des Lektors und Privatdozenten Lessing beschuldigt wurde.

21. „Ich hatte damals noch so wenig Mißtrauen gegen Jacobsohns Anstand, daß ich das Konzept der ihm vorgelegten Erklärung gegen Sudermann von ihm nicht zurückforderte. Er hat es in seiner Nummer 43 mit den gehässigsten, die Sache auf den Kopf stellenden Kommentaren gegen mich veröffentlicht.“ Wer Nummer 43 aufschlägt, wird finden, wie wenig schwer mir die Einsicht fallen konnte, daß jede Silbe Kommentar die Wirkung dieses Dokuments abschwächen mußte.

22. Als auch mit Fulda nichts anzufangen ist, befestigt sich in Herrn Lessing „der Vorsatz, Jacobsohn nicht im Stiche zu lassen“. Zu seinem Bedauern hat er „dann die Erfahrung machen müssen, daß es garnicht durchführbar und auch nicht ehrenvoll war, mit dem begabten Journalisten eine Gemeinschaft festzuhalten“. Das beweist ein Brief vom 27. April 1913: „Lieber Herr Jacobsohn! Sie schrieben mir seinerzeit, daß Sie im Falle der Behinderung Ihres hannoverschen Mitarbeiters Baader das Referat für hannoversche Theatervorgänge gern mir übergeben wollten; dieser Fall ist jetzt eingetreten. Darf ich mich nun für kommenden Winter als Referenten der ‚Schaubühne‘ betrachten? Mit besten Grüßen Ihr sehr ergebener Lessing.“

23. In der Vorvernehmung „verwertet Herr Jacobsohn jede meiner ihm günstigen Aussagen ‚diplomatisch‘, um das onus der ganzen Sache auf mich abzuwälzen.“ Da ich ein paar Wochen vor

Herrn Lessing vernommen werde, hat er überhaupt noch keine Aussagen gemacht. Ich weiß nun aber zur Genüge, daß er schwächer ist als ich, und tue alles, um ihn zu entlasten.

24. „Am 9. August 1913 lasse ich Herrn Jacobsohn auf Grund peinlicher Wahrnehmungen die selbstverständliche Mitteilung zugehen, daß ich Berührungen mit ihm nicht wünsche und seine Briefe als zudringlich zurückgehen lassen müsse." Herr Lessing, der garnichts wahrgenommen, auch gar keine Briefe von mir empfangen hat, ersucht aus heiterm Himmel am 6. August um eine Unterredung, erhält zur Antwort, daß ich auf jede Unterredung verzichte, und läßt nicht wieder von sich hören.

25. „September 1913 ediert Jacobsohn mit ungeheurem Spektakel eine Broschüre ‚Der Fall Jacobsohn', welche er in der ‚Schaubühne' als ‚die Geschichte der Entwicklung meiner Seele' ankündigt." Den Spektakel hat nur Herr Lessing vernommen, und die Ankündigung ist weder in der ‚Schaubühne' noch sonstwo zu finden.

26. In dieser Broschüre „wird keiner vergessen. Max Reinhardt, von dem das deutsche Volk weiß, daß er von Jacobsohn ‚gemacht' ist, sowie Arthur Schnitzler, der Jacobsohn mit den ‚wunderbaren Tiefen seiner Seele' bekannt macht, Oscar Bie, der ihn heiß verehrt, Felix Poppenberg, der ihn glühend bewundert." Von alledem steht nichts in der Broschüre; auch das nicht, was Herr Lessing zwischen Gänsefüße setzt.

27. „Felix Hollaender gerät in ein schweres tragisches Schicksal, dergleichen gegen alle Angriffe von außen wehrlos macht. Welch ein Augenblick, um dem Manne für eine Ohrfeige, die er dem kleinen Jacobsohn einst gab, nun vor aller Welt mit einem Fußtritt zu erwidern! Jacobsohn frohlockt in einem Gedicht, das er unter falschem Namen drucken läßt, über den Fall des wertvollen Mannes und empfiehlt bei der Gelegenheit sich selbst als einen Mann, ‚der dem Stande doch ganz andre Ehre mache'." Hollaender ist in gar kein schweres tragisches Schicksal geraten. Von einer Ohrfeige, die er mir „einst gab", wird selbst er nichts wissen. Das Gedicht stammt von einem meiner Mitarbeiter. Es enthält keinerlei Frohlockung. Der Schluß lautet: „Mynheer patzt — und die Presse bucht. Mynheer verschwindet — die Presse sucht. Sind aber hundert Bessere im Land, die machen höhere Ehre dem Stand." Zum Beispiel: Herr Lessing.

28. „Jacobsohn hat selbst oft von der Hoffnung geschrieben, von einem der großen berliner Riesenverleger als Kritiker angestellt zu werden. Er benutzt also den siebzigsten Geburtstag Mosses zu einem schlauen Coup. Er greift den alten Mosse heftig an." Zweifellos der sicherste Weg zu einem Ziel, das ich Herrn Lessing niemals als mein Ziel bezeichnet haben kann. Er dagegen war der Meinung: „Ein Temperament wie Ihres sollte ein andres Podium haben. Sie sollten die Theaterkritik des Berliner Tageblatts schreiben. Dann müßten wenigstens Hunderttausend täglich hören. Dann würde, wie zu Sarceys Zeit Paris für Frankreich, so Berlin für Deutschland zur alles zentralisierenden Theaterstadt; und wir in der Provinz könnten einpacken."

29. Vor Gericht soll ich einen Brief, an Herrn Lessing gerichtet, selber verlesen, da meine Handschrift nicht zu entziffern ist. „Jacobsohn tat das und gab danach den Brief, wahrscheinlich nur aus Versehen, nicht zurück, sondern ließ ihn unter seine Akten verschwinden." Nur Herr Lessing hat Ursache, seine Briefe ver-

schwinden zu lassen. Er beschwört mich nach der Verhandlung, sie ihm sämtlich zurückschicken (weil ich dann, nach seiner Meinung, keine Waffe mehr gegen ihn habe).

30. Nach der Verhandlung „rächte Herr Jacobsohn sich durch eine wutverzerrte, die Tatbestände konfus verfälschende Polemik, in der er mich als eine Art alten Verehrer seiner mir himmelfernen Geisteswelt hinstellte." Ich habe in Nummer 43 Herrn Lessing kaum geschildert, sondern eigentlich ihn nur sich selber schildern lassen und weder die Gedichte noch die Briefe noch die Artikel abgedruckt, worin er meinen „edlen Mut" und meine „hohe Seele" gepriesen und mir seine „Verehrung" und „Dankbarkeit" ausgedrückt hat.

31. Das Fazit? „Jacobsohn hat seine Abonnentenziffer mit gerissener Börsenklugheit in kurzer Zeit fast verzehnfacht." Das ist . . . . .

*

Das ist die einzige Lüge, von der ich beklage, daß es eine Lüge ist. Aber ich werde die Abonnentenziffer nie verzehnfachen, wenn ich den Abonnenten jemals wieder mit solch dummem, ekelhaftem Kleinkram öde. Ich will es gewiß nie wieder tun. Aber der Abonnent muß mir dafür versprechen, es nie wieder ungerecht von mir zu finden, daß ich so oft die Presse angreife. Eine Presse, die nach dem Prozeßbericht und nach Nummer 43 der ‚Schaubühne' über Herrn Lessing noch nicht Bescheid gewußt, die nach diesen unwiderleglichen und unwiderlegten Aufschlüssen immer mehr und mehr Aufschlüsse von mir verlangt hat — ich glaube, eine solche Presse hat mich für mindestens ein Jahr legitimiert, sie anzugreifen. Was wetten wir, daß auch die Lügen, Fälschungen und Verleumdungen, die Herr Lessing jetzt ausbecken wird, um eine Unterkunft nicht verlegen zu sein brauchen! Vor dreieinhalb Jahren hat Thomas Mann im ‚Literarischen Echo' Herrn Lessing eine „unachtbare Person", einen „zudringlichen Schnorrer", das „Schreckbeispiel, das schwächste und schäbigste Exemplar der schlechtesten Rasse", einen „albernen Lügner", einen „Winkelpamphletisten", einen „ewig namenlosen Schlucker", einen „alternden Nichtsnutz", einen „niederträchtigen Narren" und einen „Lumpen" genannt — alles das für jene Satire auf Lublinski, die in der ‚Schaubühne' erschienen war. Teils dieserhalb, teils außerdem hielt ich dafür, daß Herrn Lessing mit solchen Bezeichnungen Unrecht geschehe. Jetzt weiß ich, daß es Menschen gibt, denen nur ihr Recht geschieht, wenn ihnen Unrecht geschieht, und sage mit Thomas Mann, „daß die Atemnähe dieses Menschen mich ekelt, daß ich nichts mit ihm zu schaffen haben will. Wie lange soll ich, dem Manne im Märchen gleich, einen Zwerg auf dem Rücken tragen? Herr Lessing möchte den Handel ausnutzen, sich an mich zu hängen, mich stören, seinen Namen neben den meinen stellen, so oft, so lange wie möglich. Aber ich schüttle ihn ab, ich kenne ihn nicht. Möge er fortfahren, zu ‚kämpfen'. Möge er sich spreizen, Kußhände werfen und um sich schlagen, bis man ihn einsteckt. In mir hat er keinen Gegner."

Antworten

J. St., Westend. Ja, wenn die Schauspielerinnen anfangen, Essays zu schreiben, dann dürfen die Kritiker zum Theaterdolch greifen. Die Triesch ist eine große Künstlerin, aber deswegen braucht sie ihren Strindberg noch lange nicht zu verstehen. Wie sagte Kaiser Franz Josef zu einer dilettierenden Hofdame? „Meine liebe Frau von Kemmeter, näh' Sie lieber Hemmeter!" Und weder als kritische Wertung noch als „persönliches Bekenntnis" möchten wir uns einen Reklamekitsch vorsetzen lassen. Bekenntnisse soll man seinem Beichtvater machen, aber nicht der Abendausgabe seines Blattes.

S. K., München. Doch, diese Verquickung von Romantik, Verbrechertum, Bluff und Blödsinn gibt es. Das Büchelchen heißt: ‚Kriminalsonette', stammt von Ludwig Rubiner und ist bei Kurt Wolff in Leipzig erschienen. Es scheint allerdings nicht ganz zufällig in derselben Type wie Morgensterns himmlischer ‚Palmström' gedruckt; aber hübsch ists doch. Was in so einem kleinen vierzehnzeiligen Sonett alles geschieht, ist unglaublich. Fred und sein Freund drehen die gewagtesten Dinger, und am witzigsten sind diese Scherze, wenn mitten in den wilden Ereignissen ein kleines einzeiliges Idyll auftaucht. Grabschändung in der Ahnengruft. „Er wühlt die Perlen aus den Knochenlagen." Für den Erlös kaufen sie sich einen Hydroplan, und wenn alles verrauscht ist, fahren sie auf ein Fest, wo Caruso ist. Und dann ganz unschuldig, ganz kindlich: „Fred liebt doch so Puccinis: O Mimi!" Und der exakte Chronist vergißt nicht, bei dem Duelltod eines Zweibändermanns der Borussia anzugeben: „Ein Kindermädchen trauert in Lausanne." Oder ein ander Mal fliehen sie nach dem Mord in den Kleiderschrank und von da durch eine Falltür aus dem umstellten Häuserblock. „Bei der Beschießung schreibt ein Zeitungsschmock. Tief im Gebirge wird sie niemand finden; Fred liegt im Bett, der Freund kocht steifen Grog." Kaufen und lesen!

C. M. Interna über die Nobelpreisrichter? Nein, bei mir nicht. Die Verleihung ist Zufallssache, kein gültiges Werturteil. Daher sind mir auch Strömungen innerhalb der Kommission ganz egal. Ich interessiere mich nicht dafür, warum gerade Tagore — und nicht jemand, den jeder der Deutschen anders benennen würde. Mildtätigkeit, sagt Multatuli, ist ein Zeichen dafür, daß irgend etwas nicht in Ordnung ist im Staate. Nun, es ist alles in Unordnung. Die zu beseitigen, mag eine Aufgabe sein. Das Nobelpreiskomitee bietet keine Reize.

Stefan Großmann, Wien. Sie schreiben mir: „Lieber Herr Jacobsohn! Zweimal haben Sie mich komisch gefunden. Das ist für einen Schriftsteller von meinem Ernst nicht einmal viel. Wenn ich ein halbes Jahr zurückschaue und an all die runden Leute denke, die ich damals ernst nahm, da finde ich mich noch viel komischer. Besonders frappiert hat mich nur das erste Mal. Sie haben schon damals meine Geste, mit der ich meiner Wut über das Verbot des Hauptmannschen Festspiels Ausdruck gab, komisch gefunden. Und ich glaubte damals, niemand habe meine Geste bemerkt! Ich lebte damals in einem kleinwinzigen schwedischen Seebad, schrieb monatelang keine Zeile für eine Zeitung — nebenbei: solche Schweigepausen sollte sich jeder reinliche Schriftsteller von Zeit zu Zeit auferlegen — sprach mit niemand, wechselte keine Briefe. Ganz

im Geheimen schlug ich einmal im Badeort Lysekil auf einen Marmortisch. Das war alles. Diese komische Geste ist doch nicht zu verheimlichen gewesen? Ich begreife es: Die Geste war mir zuzutrauen! Sie brauchte gar nicht tatsächlich geschehen zu sein: es war die Geste des normaldemokratischen Typusses St. Gr. Schön! Meine zweite Geste ist noch komischer; aber sie geschah wenigstens öffentlich, in der Frankfurter Zeitung. Nur erlauben Sie mir, leidenschaftlichster Theatermensch Europas, die bescheidene A-part-Bemerkung: Das war eine politische Geste! Ich schrieb das ziemlich deutlich. Ob Gerhart Hauptmanns Festspiel spottschlecht oder bewunderungswürdig ist, das weiß ich bis heute nicht, denn ich kenne es nicht. Es ist für die Arena geschrieben, und so wollte ich es in der Arena kennen lernen. Gelesen hab' ichs bis zur Stunde noch nicht. Doch über die Qualitäten einer Theaterdichtung urteilen Sie oder, wenn Sie's gestatten, ich, oder Eloesser oder Schlenther. Aber nicht ein — sympathischer junger Offizier. Das geht wider mein normaldemokratisches Rechtsgefühl! Wenn in einer Ausstellung ein Bild irgendeinem Protektor nicht gefällt, so wird es weggeräumt, um — anderswo ausgestellt zu werden. Dieses Bild wurde weggeräumt, ehe Sie und ich es besichtigt hatten. Deshalb habe ich damals in Lysekil auf den Tisch geschlagen. Als ich dann las, Reinhardt habe die Ausstattung angekauft, da steckte ich sofort eine neue Feder an meinen Stil. Etsch, daraus wurde nichts! Die Gelegenheit zu einer glorreichen Hinrichtung ist mir und andern genommen worden. Das ist nicht in der Ordnung. Wir wagen es nicht, in wichtige Kavallerie-Probleme dreinzureden. Also lasse man auch unsern Kompetenzkreis ungestört. Es war damals, als ich das erste Mal im Geheimen so komisch war, ein mächtiges Geschrei in allen liberalen Zeitungen — nun wollte ich in aller Bescheidenheit darauf hinweisen, wie nichtig, wie windig, wie unfruchtbar dieses Geschrei war. Was muß sich der breslauer Befehlsgeber von uns denken? Das ist eine politische Frage, die Sie nicht weiter interessiert, leidenschaftlichster Theatermensch des Kontinents! Mich hat die breslauer Geste aufgeregt, ich will selber gestikulieren (hieran wird ein wiener Witzbold einen Scherz knüpfen!). Bin ich nun schon wieder komisch, wenn ich am Ende (ganz unsachlich) hinzufüge, daß mich ein mißlungenes Festspiel Gerhart Hauptmanns tiefer bewegt als irgendein mit größtem Erfolg in Szene gesetztes Schaustück? Nicht zu reden davon, daß ein Regisseur wie Gerhart Hauptmann, den Sie so hymnisch begrüßten, diese Arbeit für Reinharts größte Regietat erklärt!" Natürlich hatten die Breslauer Unrecht, als sie auf den unsachlichen Einspruch des Kronprinzen hörten. Aber man hätte abermals Unrecht, wenn man statt eines Protestes gleich eine neue Aufführung des schlechten Stückes veranstaltete. Was sich der breslauer Befehlshaber von den deutschen Intellektuellen denken muß? Was wir beide, Sie, Stefan Großmann, und ich uns denken. Daß abgehackte Hände, abgesägte Festspiele, abgesagte Komödien nicht genügen, um diesen Haufen meditierender Schwachköpfe ernsthaft und nachhaltig in Aufruhr zu bringen. Der Erbe des Trones kann es sich eben erlauben, und er wäre kein guter Verwaltungsbeamter, wenn er die Situation nicht ausnutzte. Aber die Aufführung eines schlechten Festspiels besagt nichts gegen ihn, der nur durch Organisationen, Arbeitersyndikate und strikte Opposition umzublasen ist.

Rundschau

Hamburg

Frau Maja von Krog, die ihren Mann und ihre Liebhaber aus jugendlichem Ueberschwang betrügt, wird, auf das fragwürdige Betreiben eines angehenden Gentlemans und künftigen Diplomaten, der die Dame nicht persönlich kennt, aber seinen Freund, den liebenden und leidenden Gatten, von diesem entfesselten Postulat befreien will, des Landes verwiesen. Frau Maja erlangt dann, vermöge ihrer erotischen Talente, in der kleinen und großen Welt der internationalen Diplomatie Einfluß, kehrt nach Jahren zurück, ergreift eine Gelegenheit, sich an jenem harmonischen Denunzianten Hans Holch zu rächen, und inszeniert zu diesem Ende ein Liebesabenteuer. Beinahe wäre es ihr auch gelungen, den guten Hans Holch seiner geruhsam-spießigen Braut und seiner gewaltigen Karriere abspenstig zu machen. Aber sie verliebt sich ziemlich rettungslos in ihn, und er fast ebenso schwerwiegend in sie. Frau Maja korrigiert den halbausgeführten Racheakt, genießt eine einzige Liebesnacht mit dem kindlichen Manne Hans Holch und reist dann ab — ihren Glücksstern nach, gen Petersburg, München, Rom, Paris. Vorher haben noch besondere Aussprachen stattgefunden: so zwischen dem Helden und der Heldin, zwischen der fahrenden Heldin und der seßhaften Braut. Frau Maja von Krog verschwindet, und Herr Hans Holch weiß noch am Ende des Stückes nicht, wer die anonyme Gönnerin war. Aber spätestens morgen wird er es erfahren. Fünf mit Familienleben, Karikaturen, üblen Typen, theater-Sven Lange. Dieser Autor rehistorisch registrierten Stimmungen und Zuspitzungen vollgepfropfte Akte ergeben die Komödie ‚Frau Majas Rache' von nommierte früher mit lyrisch-dramatischen Ausdrucksfähigkeiten Ibsens — jetzt sind Sardou und entsprechende Pegasusreiter Germaniens seine unerreichten Prototypen. Im altonaer Stadttheater unterstrich der Spielleiter Jelenko die ungenierten Familienblattelemente der Komödie. Das waren grobe Linien. Frau de Lalsky als Frau Maja trug sich elegant, hatte in ihrem Spiel ein paar feiner begründete Momente und versuchte im übrigen durch pure Routine zu wirken. Herr Haase fand sich leidlich mit dem Hans Holch ab. In Nebenrollen wirkten Herr Bruegmann manieriert und Herr Wehlau unzulänglich.

Fritz von Briesens Schauspiel ‚Die von Wildtberg' bringt die alte Geschichte vom spießbürgerlich-gewalttätigen Vater, der in diesem Falle ein Oberst a. D. ist, und dem Sohn, der sich als Maler über die Verhältnisse hinausentwickelt hat oder hinausentwickeln möchte.

Zwischen beiden steht ein Weibchen von tugendleerer Lebensroutine. Naiverweise hat der Vater die Demimondlerin zu heiraten für nötig befunden; hernach aber überhüpft sie die Bürgerregel und verführt den Stiefsohn. Herr von Briesen häuft unbedenklich Absichtlichkeiten, Effekte, konstruierte Theatralik. Seine dramatischen Bestrebungen mögen redlich sein; den Mitteln fehlt es an Grazie, an Kraft, an Eleganz, wenn man schon von spezifisch-dichterischen Qualitäten schweigen soll. Die Regie des Herrn Möbius im altonaer Schillertheater hätte manches glätten und einen verklärenden Darstellungsstil finden sollen. Aber es deklamierte und säuselte Herr Carthaus, qualvoll anzuhören, den Sohn, es versuchte Fräulein Torrens, einen Abglanz von der verzierten Technik Käthe Franck-Witts zu importieren, und Herr Möbius selbst kehrte den unumstößlichen Allerweltsheldenvater heraus. Arthur Sakheim

Mutter Maria

Eine Tragödie von Lily Braun. Die erste dramatische Arbeit. Als Ouvertüre zum mindesten verheißungsvoll. Statt über einander zu bauen, zu türmen, zu stürzen, baut Lily Braun neben einander. Die gleiche Idee kehrt unter sechs Mal verändertem szenischen Horizont wieder. Die Kreuzung der Notwendigkeiten ist vorhanden, aber ihr Ablauf vollzieht sich nicht streng genug nach den Gesetzen des Dramas. Man könnte einzelne Akte vertauschen, ohne das Gerüst ins Schwanken zu bringen. Das darf natürlich nicht sein. Und doch bleibt ein Gutes: das Gewebe der jambisch gebundenen Sprache. Lily Braun wird bei der Ausprägung ihrer Absichten niemals an ihren sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten scheitern. Ihre Sprache ist gewählt, ohne gekünstelt zu sein. Ihre Gedanken könnten hie und da konzentrierter, zusammengeballter, exakter formuliert sein: im wesenlosen Scheine der Abgegriffenheit bewegen sie sich keineswegs.

Angelo, Mutter Marias Sohn, schlägt kraftvoll gegen die Pforten der Kirchen und Klöster, dahinter der Mensch mit gebeugtem Knie, von überkommener Sünde zum Büßer wider Willen gestempelt, sich die Hände wundbetet, statt in Himmelslicht und Klarheit sein Selbst und der Erde Schönheit zu genießen. Sein Gebetbuch hat Plato geschrieben. Seine Seele hat keine Lust am Weihrauch der Kirchen. Der Klosterschüler bekennt sich als Jünger Aphroditens, die ihn den Geist der Schönheit lehrt, und sein religiöses Bekenntnis gründet er auf die Vorstellung von der Welt als Selbstdarstellung Gottes. Ganz anders seine Mutter Maria. Angelo ist ein Kind ihrer ‚sündigen' Liebe mit dem Herzog Giuliano dei Medici, und seitdem hat sie keine Gemeinschaft mehr mit dem Geist der Erde. Als Angelo nach der Rückkehr des Herzogs in die Stadt Florenz auf seine Seite tritt, wird ihr letztes irdisches Glück zunichte, und sie zermartert sich im Kampf um Glauben und Liebe.

Angelo verkündet seine neue Religion, aber sein vergeistigter Aphrodite-Kultus findet taube Ohren: Herzog und Volk bleiben jämmerlich am Staube haften; und als die Kirche ihren Arm gegen ihn ausstreckt, läßt er sich bereitwillig zum Tode führen, um als Märtyrer seiner Mission zu sterben.

Diese an Konfliktsmöglichkeiten reiche Handlung in den Einzelfiguren mit gehöriger Schärfe zu individualisieren, ist Lily Braun nicht gründlich genug gelungen; aber das ist eine Schwäche, die diese Tragödie mit andern Geschichtsdramen gemein hat. Also wähle die Dichterin das nächste Mal einen Stoff, dessen Ausdeutung ihr nicht schon von der Geschichte vorweggenommen ist. Dann wollen wir auch eingehender über ihre Kunst der dramatischen Formgebung sprechen. Die Uraufführung der ‚Mutter Maria' im neuen bremer Schauspielhaus befriedigte szenisch wie darstellerisch durchaus. Franz Kettler

Tagebuch

Das Schaubühnchen

Die münchner Schauspielerpuppen agierten auf ihrer berliner Marionettenbühne letzthin den ‚Tod des Tintagiles' und ein Operchen: ‚Die Nürnberger Puppe'. Es war schon bedeutend hübscher als das vorige Mal: der Maeterlinck en miniature war ein interessantes künstlerisches Experiment, das nicht völlig gelang. Die Suggestion dieser niederträchtig raffinierten Mache ist ja auch noch bei sechzig Zentimeter Lebensgröße überwältigend, und wieder waren die Figuren und die Dekorationen entzückend, der Mond stand groß und unheimlich hinter dem schwarzen Turm, und durch sein weißes Licht liefen die feinen Drähte. Aber die königlichen Prinzessinnen sprachen wie pikierte Krankenschwestern, die an Zahnschmerzen leiden, in der Szene der Dienerinnen wurde das Tempo viel zu langsam genommen, und was die Stimmen anging, so mochte man jederzeit denken, gut bürgerliche Wesen vor sich zu haben, die sich nur ein bißchen ungewöhnlich benehmen mußten. Das geht doch nicht: wenn die Puppe vor diesem prachtvollen Eisentor sich abhaspelte, dann mußte uns auch die Stimme das Entsetzen den Rücken herunterjagen. Das tat sie auch... Diese Stimmen müssen neblig sein, weich und einschläfernd wie Opium, kurz: sie müssen sein wie die Musik Debussys, die man dazu spielte. Die Musik holte alles ein: sie summte und harpeggierte, und, wenn man den Ausdruck Wagner-Veronal anwenden zu dürfen glaubt, dann war dies ein Medizinaltrank für einen Totenschlaf. Und es war so süß, sich in diese Töne versinken zu lassen!

Nachher gaben sie eine andre Musik, die die Puppen mitsangen. Ich kann mir nicht helfen: Ihr bewegt eure Marionetten nicht richtig, sie schweben viel mehr, als sie gehen, und war es denn wirklich nicht möglich, ein paar gute Sänger für diese Kleinigkeit zu engagieren? Herr Augustin knarrte seine Rolle sehr lustig, den

andern Marionetten sollte man die Bronchien herausnehmen. Ich liebe diese reizende Bühne, die entzückenden Figuren Wackerles, die witzigen Dekorationen Sterns viel zu sehr, als daß ich nicht gleiche künstlerische Vollkommenheit auch hinter den Kulissen verlangte.

Nach acht Tagen: ‚König Violon'. Wieder dasselbe: brüchige, heisere, ungepflegte Stimmen und entzückende Figuren. Ein König war da, so rosigblöd, mit einem Birnenkopf, daß man nur wünschen konnte, einmal ein politisches Puppenspiel zu sehen. Diesmal bliebs beim Spaß: wie Majestät einen Augenblick hinter die Kulisse gehängt wurden, um ein Murdmesser für das blutige Finale in die Hand gesteckt zu bekommen — das war erschütternd. Das Stück taugte nichts.

Alte Verse

Es gibt von Hermann Hesse, dessen Prosabücher in über hundert Auflagen verbreitet sind, ein Gedichtbuch, das sehr unbekannt ist. Es ist bei Grote erschienen, und von den hundertneunzig Seiten Gedichte sind vielleicht nur zwei oder drei wirklich schön. Eins davon ist auch in der ‚Herbstwanderung' (des Bandes ‚Diesseits'). Es heißt: ‚Im Nebel'. Aber sonst...

Die Gedichte sind rührend schlecht. Sie stammen aus der Zeit, da Hesse noch Hermann Lauscher hieß und sehr jung war. Heute hat man leicht lächeln. Aber was hätte man damals gesagt, wenn einem das Manuskript vorgelegen hätte? Es ist viel schwerer (Goethe zu Eckermann), aus einer mittelmäßigen und nicht ganz gelungenen Sache sich das Richtige herauszuschälen, als einen Diamanten zu agnoszieren. Dies ist so eine halbe Angelegenheit: vieles ist nicht gekonnt, manches schief, und doch bricht hier und da eine Flut Licht durch die unbeholfenen Verse...

Kein Wort gegen Hesse. Die alten Verse mußten so sein, und es liegt kein Grund vor, heute großmütig dem Dichter auf die Schulter zu klopfen. Der Brunnen, der Mondschein auf glitzernden Giebeln der Kleinstadt, der Wind — vor allem der Wind, nachts, und der leise Hauch am Mittag und alle Winde der Jahreszeiten... Man kennt das. Und glaubt ihm nun, da er mehr und Besseres gegeben hat, die Echtheit und Tiefe der alten Verse. Aber damals! Man soll vorsichtig sein, wenn einer kommt und einem solche Verse zeigt. Daß zu viele geschrieben werden, ist sicher. Daß nicht so leicht einer auf die Dauer verkannt wird, auch. Aber manchem jungen Menschen mag der Weg erleichtert werden, wenn sich die Rezensenten der Mühe unterziehen wollten, diese Verse sorgfältiger zu lesen, Clichés von Inhalt, Phrase vom Wort zu trennen. Denn immer wieder bricht „es" durch: das Ingenium.

Moritz und Max

Nämlich Prince und Linder. Von anno dato bis heute die einzigen (einzigen? einzigsten!) Patenkinder des heiligen Gaumont, die das Wesen, die Gesetze, den Rhythmus, das

Tempo des Kinos begriffen haben.

Moritz ist ein lebendiges Andante. Sein birnenförmiger, viel zu schwerer Kopf hängt trübselig nach vorn. Haben Sie ihn an seiner eigenen Urne beten sehen? Das sollten Sie nicht versäumen. Immer hat er ein bißchen von dem, was alle großen Excentrics haben: Gefühlsausdrücke des Unterlegenen. Die Welt ist so schlecht. Sich wehren? Du lieber Himmel: er läßt vertattert alles mit sich geschehen. Seine Schlauheit ist rührend, seine Listen sind klar und übersichtlich; mögen ihn auch die andern durchschauen, wenn er nur die Balance nicht verliert! Und selbst wenn er seine Schläge weg hat, noch ein liebes, alles verstehendes Lächeln.

Max: presto, presto. Kaum sieht er eine Dame auf der Straße, so muß er nach, er kann nicht anders. Seine Augen weiten sich vor Entzücken, so daß man nur noch das Weiße sieht, der korsettierte Körper biegt sich in den Scharnieren — los! Was sich dann alles mit ihm begibt, geht so schnell, daß ich es nicht mehr weiß, Sie wissen es nicht, und er wird es wahrscheinlich auch nicht so genau wissen. Kein Material, das nicht schon auf ihn heruntergerieselt wäre, keine Figur, die er nicht schon geworfen hätte, kein Fuhrwerk, über das er nicht schon gefallen, gestolpert, geholpert wäre. Presto. Presto!

Und das scheint die einzige Form zu sein, in der das Kino zu ertragen ist: drei Minuten, Parodie, Groteske, übermenschliche Handbewegungen, ein lächelnder Mund, aber kein gesprochenes Wort, Freude, Versuch, Hoffnung, Glück, Fall, Bums, Niederlage, Hühneraugen. Drei Minuten.

Altes Theaterglas

Da liegst du nun, und durch dein linkes kugeliges Eulenauge geht ein scharfer Sprung. Ruiniert. Jemand hat dich fallen lassen, oder vielleicht habe ich selbst dich zerbrochen — ich weiß es nicht. Liebevoll streichle ich deine schwarze, blankgescheuerte Lederumkleidung. Weißt du noch?

Weißt du noch, wen ich alles durch dich gesehen habe? Das waren schöne Abende, als wir beide Giampietro sahen als Riccaut und Reinhardt selbst als Just — weißt du noch? Ach ja, ich wenigstens erinnere mich sehr gut. Walden sah ich, Harry Walden, den verfluchten Kerl, als Struwelpeter, aber er war ein eleganter Struwelpeter, ein verteufelt feiner Struwelpeter. Und jetzt kommt mir die Erinnerung an viele Theaterabende.

Das Glas lag auf meinem Schoß, eilends hatte ich danach zu greifen, wenn Arnold wieder einmal eine besonders traurige Grimasse schnitt. Rasch, das Glas! An die Augen und eingestellt! Erst verschwomm alles in bunten, matten Farben, dann klärte sich das Bühnenbild, dann erschien das Bein eines Statisten — und wenn ich Arnolds Kopf erwischt hatte, war er längst wieder totenernst, bewegungslos und andächtig blöd. Mit dem Glas konnte man durch den Schauspieler hindurchsehen. Es sah ihm die

Seele aus dem Leib: wann er log, wann er sich einen falschen Ton lieh, wann er ein kleines privates Lächeln nicht zu unterdrücken vermochte — alles zeigte dieses Zauberglas an. Es brachte die Luft näher, es machte einen auf der Bühne stehen, und ich fing an, jedes Gesichtsfältchen meiner Lieblinge zu begrüßen: ich kannte die Schnurrbarthaare, die Gebisse der Männer, die gemalten und auch vorhandenen Augenbrauen der Damen — alles ließ dieses Glas erkennen. Manchmal benutzte ich es auch, wenn ich ganz vorn saß: dann durfte ich die mehlige Puderschicht auf den Gesichtern der Girls sehen, durfte mich in einen Fingernagel des Fräulein Holl vertiefen — liebes Glas!

Hin. Ich werde mir ein neues kaufen. Aber diese Seligkeiten, diese Verzückungen, diese Adorationen vor den Altären meiner Götter und Göttinnen — die kommen nie wieder.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hanna Rademacher: Golo und Genoveva, Dreiaktiges Schspl. Kurt Wolff.

Annahmen

Max Dreyer: Der grüne Zweig, Drama. München, Schsplhs.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

13. 11. Jobst Haselinde: Die kleine Baroneß, Einaktige Operette. Dortmund, Stadtth.

Max Roosen: Das europäische Konzert, Dreiaktiges Lstspl. München, Kammerspiele.

15. 11. Paul von Klenau: Sulamith, Opernakt in sechs Bildern, Text nach Herder. München, Hofth.

16. 11. Franz von Blon: Die tolle Prinzeß, Operette, Text von Alexander Oscar Erler. Halle, Stadtth.

17. 11. Renate Rosen: Wahrheit, Dreiaktiges Drama. Frankfurt a. M., Neues Th.

18. 11. Ellinore Krossa: Mutter, Dreiaktiges Schspl. Karl Tietsch: Die große Stunde, Einaktiges Drama. Cassel, Hofth.

20. 11. Carl Hauptmann: Die lange Jule, Drama. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

2) von übersetzten Werken

Melchior Lenghel: Tante Rosa, Dreiaktiges Lstspl. München, Schsplhs.

Henri Nathansen: Mutter hat Recht, Komödie. Heidelberg, Stadttheater.

3) in fremden Sprachen

Léon Gleize: Das goldene Kalb, Komödie. Paris, Théâtre Léon-Poirier.

Charles Méré und Régis Gignoux: L'Ingénu, Dreiaktige Komödie nach Voltaire. Paris, Théâtre Michel.

Edmond Sée: L'Irrégulière, Schspl. Paris, Théâtre Réjane.

Bernard Shaw: Die große Katharina, Komödie. London, Olympic Theatre.

Jubiläen

Die fünf Frankfurter: 450, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Hanneles Himmelfahrt, Der zerbrochene Krug: 25, Berlin, Deutsches Künstlerth.

Hinter Mauern: 25, Berlin, Komödienhs.

Hoheit — der Franz!: 25, Berlin, Residenzth.

Neue Bücher

Julius Bab: Fortinbras oder Der Kampf des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik. Berlin, Georg Bondi. 216 S. M. 2.50.

Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Schiedermair. München, Georg Müller. Zwei Bände. 311 und 389 S.

Dramen

Gabriele d'Annunzio: Das Martyrium des Heiligen Sebastian, Mysterium in fünf Handlungen. Berlin, Erich Reiß. 207 S.

B. Moriton-v. Mellenthin: Das Weib, das man nicht hat, Ein Schauspiel von der Liebe Narretei in drei Aufzügen. Cassel, Verlag Moriton. 91 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Leo Fantl: Das Mysterium von Hellerau. Güldenkammer IV 2.

Alfred Klaar: Otto Brahm als Kritiker. Voss. Ztg. 581.

Fritz Köhler: Das arabische Theater. Theater V 6.

Willi Kruszinski: Materielle und geistige Nöte der deutschen Bühnenangehörigen. Güldenkammer IV 2.

Hans Land: Tilla Durieux. Reclams Universum XXX 7.

Fritz Reck-Malleczewen: Das Phänomen Caruso. Grenzboten LXXII 47.

Personalia

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Karl Bernhardi vom frankfurter Schsplhs.

— (Metropolth.): Molli Wessely vom berliner Residenzth.

— (Opernhs.): Ada Pellnj.

Hamburg (Deutsches Schsplhs.): Johanna Zimmermann vom leipziger Stadtth. 1913/16.

— (Neue Oper): Mark Oster vom breslauer Stadtth.

Leipzig (Stadtth.): Karl Lißmann (Tenor).

Wien (Neue Wiener Bühne): Richard Großmann.

Todesfälle

Norbert Berstl in Berlin. Geboren 1857. Leiter des Stadttheaters von Bielefeld.

Nachrichten

Zum Intendanten des Schauspielhauses von Hagen in Westfalen wurde der Schauspieler Franz Ludwig aus Bremen gewählt.

Die Schaubühne

Dritter Jahrgang

1. S. J.: Ringelspiel. Kayßler: Bühne. Georg Hermann: Berlins neue Theaterbauten. Erich Urban: Emmy Destinn. Treitel: Die Plätze hinter den Säulen. Turszinsky: Thielscher.
2. S. J.: Klassisches. Handl: Max Burckhard. Kayßler: Trolls Sterbelied. Telmann: Organisation der deutsch-österreichischen Bühnenschriftsteller.
3. S. J.: Friedensfeste. Greiner: Ein deutsches Weihnachtsspiel. Handl: Der Kritiker Bahr. Braungart: Premierentiger.
4. S. J.: Suzanne Desprès. Mell: Ueber das Drama Otto Ludwigs. Kayßler: Liebhaber von Beruf. Treitel: Volontäre. Friedell: Max Devrient.

5. S. J.: Wallensteins Tod. Urban: Puccini. Friedell: Der Traum ein Leben. Walser: Was ist Bühnentalent?
6. S. J.: Romeo und Julia. Bab: Christine Hebbel. Alfons Fedor Cohn: Kopenhagen.
7. S. J.: Die Jungfern von Bischofsberg. Bahr: Grillparzer. Walser: Die Schauspielerin.
8. S. J. und Bahr: Briefwechsel über Brahm. Goldbeck: Herbert Eulenberg. Bab: Lessing. Handl: Journalisten im Drama. Georg Brandes: Hjalmar Bergström. William Cohn: Das chinesische Drama.
9. S. J. und Salten: Briefwechsel über Brahm. Frederik van Eeden: Holländische Dramatik. George Altman: Zum Bühnenfaust.
10. S. J.: Kainzens und Matkowskys Tasso. Greiner: Der Weg zur Form. Kayßler: Märchenspruch. Walser: Eine Theatervorstellung.
11. S. J.: Von Kainz und andern Dingen. Wilhelm Michel: Ueber Strindberg. Polgar: Benignens Erlebnis. Handl: Lewinsky. Kayßler: Schauspielers Antwort. Walser: Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller? Greiner: Die Waffen nieder! Goldbeck: Darwin und das Drama. Urban: Oper und Operette.
12. S. J.: Ibsen bei Brahm und bei Reinhardt. Brieger-Wasservogel: Robert Browning als Dramatiker. Friedell: Dialog vom Sherlock Holmes. Bab: Rezitation und Soloszene.
13. S. J.: Der Gott der Rache. Kayßler: Schwangesang. Felix Braun: Schauspielkunst des Kindes. Urban: Tschaikowsky und Berlioz. Handl: Varieté und Theater.
14. S. J.: Komödien und Komöden. Servaes: Hauptmann jenseits vom Naturalismus. Polgar: Frau Duse. (14—19) Ein Clown: Sechs Kapitel Schauspielerelend. Walser: Die Talentprobe. Hardekopf: Kritikers Taktik in der Verdammnis.
15. S. J.: Für Bonn. Emil Geyer: Vom neuen Pathos. Kayßler: Einblick. Handl: Hans Müller.
16. S. J.: Die Rabensteinerin. Handl: Groteskeu. Urban: Monte Carlo in Berlin. Walser: Trauerspiel. S. J.: Marquise.
17. S. J.: Von Beerbohm Tree. Handl: Girardi und Niese.
18. S. J.: Aglavaine und Selysette. Bab: Vom Kulturwert des Theaters. Polgar: Einakter von Strindberg. Handl: Judenstücke. Walser: Katzentheater.
19. Bab: Gyges und sein Ring. Greiner: Korallenkettlin. Balthasar: Lautenburgs Abschied.
20. S. J.: Rittner. Polgar: Hidalla. Handl: Richard Vallentin. Bab: Soloszene und Szenensolo.
21. Handl: Die Rettung des Konsuls Bernick. Greiner: Gawân. Walser: Lustspielabend.
22. S. J.: Ein Fallissement. Handl: Faust II. am Burgtheater. Bab: Ibsen fürs Volk. Arthur Kronau: Gotthilf Weisstein. Heinrich Lautensack: Herr William Wauer.
23. Bab: Friedrich Kayßler. Balthasar: Das Kritikerzimmer.
24. S. J.: Possen. Handl: Florian Geyer. Specht: Friedrich Weidemann. Kauder: Eine Schauspielerin.
25. S. J.: Der Kammersänger. Greiner: Meroë. Handl: Berliner in Wien. Walser: Kleist in Thun.

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 4. Dezember 1913 Nummer 49

Zeitungstrust

Nur selten und unter Schwierigkeiten vermag man im Zeitungswesen den Dingen auf den Grund zu sehen. Das Zeitungsgewerbe scheut, so wunderlich es klingt, die Publizität, und eben jener Unternehmungszweig, der seine Kraft nimmt aus der Existenz der öffentlichen Meinung, hat es nicht gern, wenn diese mit ihm selber sich befaßt. Namentlich die Tagespresse, die sonst so redselige, muß über alles, was auf diesem Felde sich begibt, fast völlig zu schweigen. Grade deswegen aber ist es von Reiz, manche der Fäden, die hier gesponnen werden, bloß zu legen, und den Wegen des Zeitungskapitals ein wenig nachzugehen; von Reiz vornehmlich auch darum, weil es sich hier schließlich und letzten Endes nicht lediglich um geschäftliche Maßnahmen, Dispositionen, Transaktionen einiger Verlagsbuchhändler, sondern um uns andre, uns Leute draußen, handelt: wir alle werden betroffen, wenn die Zeitung in Betracht steht, und die Dinge gehen uns selber nachdrücklich genug an. Die Frage: Wer macht die Zeitung? ist eine eminente Angelegenheit des Publikums und der gesamten Oeffentlichkeit; ist, will man weiter gehen, eine Sache des Volkswohls und der Kultur.

Nun ist richtig, daß es dem Durchschnittsleser im Ganzen völlig egal ist, welchem Quell die Weisheit seiner Zeitung entspringt: daß er sich dem ‚Blatt' bedingungslos unterwirft und die mit dem System der Meinungsherstellung und Zeitungsproduktion en gros notwendig verbundene innere Unwahrhaftigkeit des Zeitungsbetriebes und damit der Zeitung selber nicht empfindet; auch nicht verstünde, wenn man sie ihm klar machte. Und richtig ist ferner, daß dieser Gattung die allermeisten Zeitungsleser zugehören, daß also die große Ueberzahl im Besitze jenes Gleichmuts sich befindet. Aber das Behagen der Mehrheit darf einen Maßstab für die Beurteilung der Dinge hienieden ebensowenig abgeben, wie etwa ein Majoritätsbeschluß das Recht und die Wahrheit auf den Kopf stellen kann. Mag

es immerhin sein, daß heut nur wenige Empfindsame durch das gedruckte Wort in der Zeitung hindurch den Geist, den Gedanken, den Trieb sehen, denen es entwachsen ist, die es kundgibt, und die es verbirgt: sicher ist, daß diese Wenigen nicht nur ihre eigene Sache, sondern auch die Sache der andern führen, und daß es für alle geschieht, wenn sie an die Zeitung jenes Maß legen und jene Vollendung von ihr verlangen, die allein den letzten Ansprüchen an Menschenwerk genügen — wenn sie Geschlossenheit der Weltanschauung und Charakter von der Zeitung heischen.

Wie kläglich diese Forderung zurzeit erfüllt wird, weiß man. Man weiß, wie groß die Abhängigkeit der Tagespresse von Dingen ist, die der Ausbildung von Eigenleben, Individualität und festen Ansichten überhaupt auf das Nachdrücklichste Widerstand leisten; weiß, beispielsweise, eine wie bestimmende Rolle politische, parteiliche und vor allem, weit vor allem, kapitalistische Interessen in der Zeitung spielen. Es ist klar, daß diese Einflüsse, wo sie am Werke sind, dahin führen müssen, das Weltbild, das die Zeitung gibt, zu karikieren: Einseitigkeiten, Unrichtigkeiten, Entstellungen sind ihre Folge, und die Unterdrückung von Tatsachen ist der selbstverständliche Schluß. Was die Zeitungen mit Schweigen übergehen, ist eine Welt für sich, eine Schattenwelt, deren Gespenster freilich manchmal vernehmbar genug an unsre Pforten klopfen.

Allgemeine Mißstände im Zeitungswesen, Verzerrungen und Vertuschungen in der Zeitung wären allenfalls noch erträglich, und man könnte sich mit ihnen unter Berufung auf die Unvollkommenheit aller irdischen Dinge einigermaßen abfinden, wenn — wenn es ehrlich dabei zuginge; wenn die Tagespresse einen wirklichen Kampf der Meinungen, seien sie so einseitig wie auch immer, führte, und wenn Bewegung und echtes Leben dabei kund würden. Wenn aus dem Widerstreit aufrichtiger Bestrebungen und Leidenschaften eine Komponente sich bilden oder von Verständigen gezogen werden könnte, die in die Nähe der Wahrheit selber oder wenigstens des jeweilig Praktikabeln führte; wenn dies alles so sich verhielte, und im übrigen nicht allein die Gründe im Pressekampf, sondern auch der sonstige Inhalt der Zeitung nur bestes Material böten; und wenn es nicht nur überhaupt anständig, sondern auch stilistisch und sprachlich immerdar sauber in der Zeitung zuginge.

Von alledem aber sind wir weit entfernt; und wir gehen, so scheint es, einen Weg, der noch weiter davon abführt. Müssen ihn gehen; und daß wir es müssen, beruht auf der Zusammen-

setzung und der Verteilung des Zeitungskapitals, auf seiner stark zentripetalen Kraft und auf seiner Häufung in den Händen Einzelner — deren auf engem Raum so wenige sind, daß ein kleiner Schritt genügt, um sie gänzlich zu einander und auf immer in Verbindung zu bringen.

Die Freiheit der Presse, vor nicht langer Zeit noch eine laut gefeierte ‚Errungenschaft' und bis auf den heutigen Tag eine in den Zeitungen selber hocherhobene Kulturidee: sie ist längst wieder dahin. Die Zeitung, auf der einen Seite zum reinen Geschäftsobjekt geworden, auf der andern in die Gewalt von Cliquen und Vetternschaften geraten, ist wieder eingesperrt und gefesselt, ist von der polizeilichen in die kapitalistische und in die industrielle Abhängigkeit gelangt — sitzt wiederum im Käfig; der sich von ihrem frühern Kerker nur dadurch unterscheidet, daß er aus Glas ist und den gefährlichen Schein der Freiheit trägt.

Die neue Knebelung der Presse gibt sich natürlich nicht nur darin kund, daß die Zeitungen je nach der Art ihrer Abhängigkeit in Tendenz machen; das wäre eine harmlose und schließlich durchsichtige, sowie noch billigenswerte Sache. Aber die Gebundenheit und Frohne der Presse zeigt sich neben der Tendenzmache und darüber weit hinaus grade da in der Zeitung, wo anscheinend von äußern Einwirkungen nicht die Rede sein kann: in unschuldigen Lokalnachrichten und Briefkastennotizen, in Festberichten, Feuilletons und überhaupt an allen Stellen, wo der Leser nicht daran denkt; auch im Inseratenteil, dem nervösen Rückgrat des Zeitungsgeschäfts. Ueberall in den gedruckten Kolumnen sieht ein geübtes Auge, was hinter den Redaktionen vorgeht, bemerkt die Hand des Mannes oder spürt die Faust der Organisation, die hier waltet, und eine Zensur übt, die um vieles wirksamer ist als die Zensur des vormärzlichen Polizeistaates in seiner Beschränktheit — eine Zensur, die verfeinerter ist als jene, weil sie auf die Geister selber sich erstreckt und nicht auf ihre gedruckte Materialisation. Der Zeitungsschreiber von heute wird so geschult, daß er im voraus weiß, was er schreiben darf, und was nicht. Man hat ihm klar gemacht, daß er nicht der Verschwommenheit einer Idee, nicht dem abstrakten Begriff des Publikums, sondern in erster Reihe den privatkapitalistischen Interessen eines Einzelnen oder eines Organismus zu dienen an seinem Platze ist. Erst, wenn er dies vorsichtig in Betracht gezogen hat, darf er frei sein: darf er sagen, was er denkt. Und gelangt, im harten Dienst um Geld, mit der Zeit dahin, daß sein Hirn sich anpaßt: daß er nur noch denkt, was er sagen darf. So kommt es, daß die

Zeitung aussieht, wie wir es heute täglich aufs neue erleben müssen. Daß der Kampf, den sie führt, und die Anschauungen, die sie kundgibt, im Marke geschwächt, Spiegelungen und Scheingefechte sind, bei denen häufig der letzte Hieb ungeführt und das letzte Wort ungesprochen bleibt.

Dieser Zustand des Zeitungswesens, dem kultivierten Bewußtsein schon unerträglich genug, wird aber noch dadurch kompliziert, daß sich bei den großen Verlegern Blätter mit verschiedenen Richtungen, Zielen, Effekten in einer Hand befinden; daß dort in den Redaktionen die Herren mit den abweichenden Tendenzen Zimmer an Zimmer sitzen und aus ein und derselben Kasse bezahlt werden: der eine für diese, der andre für jene Ueberzeugung und das Eintreten für sie. Wenn es richtig ist, was man uns gelehrt hat, und was tagtäglich grade in den Zeitungen gepredigt wird: nämlich, daß es nur eine einzige Wahrheit in wirtschaftlichen und politischen, in ethischen und Bildungs-Dingen gibt, so ist es wider die Vernunft oder wider die Moral, wenn ein und dieselbe Stelle entgegengesetzte oder doch grundsätzlich verschiedene Dogmen mit dem gleichen Pathos verkünden läßt; wenn in öffentlichen Organen, die von derselben Hand am Zügel gehalten werden, mit Eifer und Ausschließlichkeit konträre und einander feindliche Ideen auf den Markt getragen werden: wenn etwa in dem einen Blatt der „kleine Mann", das Handwerk und die schmale demokratische Oekonomie, in dem andern der Großbetrieb und der Kapitalismus propagiert werden; wenn in der einen Redaktionsstube der Bodenhandel bekämpft und nebenan ein Blatt für die Interessen der Terrainspekulanten gemacht wird; wenn eine Zeitung, die Devise „Keiner Partei dienstbar" kühn an der Stirn, sich mit Haut und Haaren einem ausgesprochenen Interessentenverband verschreibt, sich also, Geschäft ist Geschäft — man findet kein andres Wort: kaufen läßt; wenn unter demselben Dache einmal entschiedener Liberalismus und zum andern ein verschwommenes Alldeutschtum produziert wird.

Wer vermag an die innere Kraft und Wahrhaftigkeit der in solchen Betrieben entstehenden, vertretenen und in die Welt geschleuderten Meinungen vorbehaltlos zu glauben? Schon die üblichen Abhängigkeiten allein bringen eine Deformation des Pressewesens und eine Abbiegung seiner ursprünglichen Zielrichtung mit sich. Ein System aber, das den Verleger schuf, der „jedes Genre pflegt", der Gesinnungen aller Art feil hält, und dem so ziemlich jede recht ist, wenn sie nur Geld bringt: ein solches System bedeutet den Tod des Ideals, das, wie in den

Dingen überhaupt, so auch in der Zeitung von allem Anfang her steckt.

Den Grabstein dieses Ideals wird der Erbe errichten: der Zeitungstrust, dem wir entgegen gehen und verfallen sind. Von den zweieinhalb Millionen Exemplaren, in denen die berliner Zeitungen bei jeder Ausgabe erscheinen, werden zwei Drittel von drei Unternehmern hergestellt: Mosse, Scherl und Ullstein. Von diesen ediert die Firma Ullstein & Co., ein schon völlig nach transatlantischem Muster arbeitender Großbetrieb, neben einem halben Dutzend Zeitschriften, nach der jetzt vollzogenen Angliederung der Vossischen Zeitung fünf täglich erscheinende Preßorgane deutlich verschiedener Richtungen. Der Verlag Rudolf Mosse läßt drei Tageszeitungen erscheinen: eine demokratische, eine halbdemokratische und eine etwas ausgewaschen liberale; daneben noch die ‚national' schillernde, im Grunde aber farblose Wochenausgabe des Berliner Tageblatts („für Ausland und Uebersee"). Die Gesellschaft mit beschränkter Haftung August Scherl aber verfertigt drei angeblich parteilose, in Wirklichkeit von politischen, industriellen und kirchlichen Vorder- und Hintertreppeneinflüssen völlig beherrschte Blätter. Die Anteile des Verlags Scherl, zwanzig Millionen Mark nominal, sind über die ganze Welt verstreut und in den Händen der verschiedensten Leute; unter denen — nachdem die Beteiligung bei Scherl als dringendes Angebot, mit patriotischem Mäntelchen versehen, von hohen Maklern zum Verkauf gestellt war — neuerdings die schwere Industrie, und, täuscht nicht alles, Krupp selber, die Vorhand hat. Aber auch Rudolf Mosse ist mit einem namhaften Betrage bei Scherl interessiert. Scherls Entwicklung ist einstweilen abgeschlossen: unter der noch immer bewahrten Biedermannsmaske der Unparteilichkeit und der Apolitie werden seine Druckerzeugnisse hinfort die Tummelstätte der Reaktion auf allen nur erdenklichen Gebieten sein; der Turnier- und Sportplatz jenes Lieferantenpatriotismus, den wir kennen; die Tribüne schließlich eines vorlauten Offiziösentums. So wird sich eine Mischung ergeben, die in Deutschland ihren Mann nährt, und die dem Blätterhain Scherls die Unsterblichkeit sichert.

Während Mosse weiter seines eigenen Weges geht; jenen Pfad zieht, dessen Richtung über kurz oder lang von der Konkurrenz ausschlaggebend und endgiltig wird bestimmt werden. Schon besteht ein Kartellvertrag zwischen Mosse und Ullstein, ein Bund, der zwar auch Scherl mitumfaßt, der aber seine eigentlichen Qualitäten ohne Scherl entfalten wird. Schon ist man sich über geschäftliche Dinge, über Inseratenannahme, Arbeiterkonditionen und sonst dergleichen, einig geworden; ist also be-

reits dazu geschritten, die lästige Konkurrenz unter einander zu einem Teile in ein (den Unternehmern) förderliches Zusammenwirken zu wenden. Man hat sein Interesse erkannt; und wird vom Baume dieser Erkenntnis noch manche Frucht pflücken. Wird die Ausschaltung des Wettbewerbs fortsetzen, die Reibungsfährnis immer mehr beseitigen. Das Gesetz wird sich erfüllen, Kapital sich zu Kapital finden: und neben der wechselseitigen Stützung der geschäftlichen Organisation wird der Austausch des redaktionellen Apparats, der Nachrichten und der Mitarbeiter den Betrieben, die sich verbünden, auf der einen Seite Hunderttausende ersparen, auf der andern neue Hunderttausende zuführen.

An dem Tage, da der Gedanke des Bundes Entschluß, der Entschluß Tat wird — an diesem Tage ist der Zeitungstrust geboren, hört die Rivalität der Großen auf, und wird die Zeitungsware geringwertiger und teurer. Wer den Markt beherrscht, braucht nicht auf Qualität zu sehen und kann die Preise diktieren. Der Konkurrenz aber wird der Zeitungstrust leichtlich Herr werden: denn das über die Erde verbreitete Netz der Mosseschen Anzeigenagenturen ist gar schnell in der Lage, den andern Zeitungen, soweit sie gefährlich sind, und namentlich den neuen, durch das Mittel der Inseratensperre den Lebensstrom zu unterbinden.

Das Prinzip: billig kaufen und teuer verkaufen, auf das Zeitungsgewerbe angewendet, bedeutet unter der Herrschaft des Trusts das Schwinden der Intelligenzen aus der Tagespubliziſtik, bedeutet den geistigen Stillstand der Zeitung; und das Niveau des lesenden Publikums, sein intellektueller standard of life wird noch unter den heutigen Pegel sinken. Alle Umstände, die schon bis heute zu den Halbheiten, den Deviationen und Mißbildungen im Zeitungswesen geführt haben, werden unterm Trust in verstärktem Maße um sich greifen. Die Blätter zwar werden sich nach wie vor so gebahren, als müsse man sie ernst und gewichtig nehmen; und sie mögen auch Gläubige finden. Selber aber werden sie sich nichts mehr glauben. Sie werden Ueberzeugungen, Gesinnungen, Thesen nur noch agieren, so wie Schauspieler ihre Rolle; werden Gedankenfreiheit! fordern, und hinter die Szene gehen, sich abzuschminken. Sie werden in übler Sensation machen, um das Publikum zu reizen; und im übrigen wird der Text der Zeitung noch mehr als bisher zum bloßen Beiwerk und zum Hilfsbau werden für den Anzeigenteil, der das Geld bringt.

Aber der Trust, so gewappnet er einherkommt, kann nun und nimmermehr den Schrei der Kultur ersticken. Er kann ihm

die Resonanz versagen, kann ihn außer Acht lassen, ja leugnen. Der Schrei wird nicht aufhören, zu ertönen. Und wie schon jetzt in starkem Maße, so wird noch mehr in den Tagen des Zeitungstrust die unabhängige Zeitschrift in den Vordergrund des geistigen Lebens der Nation treten, wird ein Asyl eröffnen den Heimatlosen und die wahre Parole weitergeben; unterstützt vielleicht von der selbständig gebliebenen Tagespresse in den alten Zentren deutscher Intelligenz. Und die schwarze Kunst des Typendrucks, so oft schon mißbraucht von den Mächtigen, wird auch aus der Zwingfeste des Trustkapitals den Weg finden, der hinaus in die Freiheit führt.

Das Leben / von Peter Altenberg

Einem zwölfjährigen Mädchen, das im Stabilimento angestellt war für eine Lire täglich, und das außerdem bildhübsch war, kaufte ich im Lauf der Saison dreimal zwölf Abonnementkarten für das Meerbad. „Ja", sagte die Geschäftsdame, bei der sie angestellt war, „Sie verführen mir dieses Kind! Es soll arbeiten, nicht baden und sich amüsieren! Wenn Sie immer gebadet hätten, statt zu arbeiten, wären Sie auch nicht das geworden, was Sie heute sind!"

„Ich habe nie gebadet und noch weniger etwas gearbeitet!" erwiderte ich. „Weshalb soll dieses arme Kind zusehen, wie alle diese wertlosen Frauen im Meere baden und sich vergnügen?!?"

„Ja, mein lieber Herr, sie haben eben das Geld dazu!"

Einige Wochen später traf ich das Kind. „Eine Freundin von mir hat ein Tramway-Abonnement!"

„Nun, du kannst auch eins haben!"

Eine Woche später: „Denken Sie, im vorigen Jahr erhielt ich eine Schachtel Aquarellfarben samt Pinseln und Zeichenalbum! Aber jetzt ist es schon ganz aufgebraucht!"

Ich kaufte ihr natürlich neue. Sie war ganz entzückt. Eine Woche später sagte sie: „O, jetzt kommt der Winter, da ist es kalt. Meine Mama, meine gute Mama braucht ein warmes Tuch zum Ausgehen. Auch unser Klavier ist verstimmt, soll repariert werden, und Anne-Maria hat einen Zahn zum Plombieren."

„Kind", sagte ich, „ich bin erstaunt, daß du alle diese Dinge gerade mir erzählst!?"

„Ja, Sie alter Esel, wem soll ich sie denn erzählen als dem, der mich gern zu haben scheint und mich für bildhübsch hält?!? Soll ich es vielleicht dem erzählen, der mich für einen ekelhaften kleinen Fratzen hält? Der gibt doch gewiß nichts her!?"

„Du hast recht!" sagte ich und bezahlte ihr noch den Klavierstimmer und den Zahn ihrer Schwester!

Die Sippe

Wenn ein preußischer Reserveleutnant eine Malerin aus München ehelicht, so gibt es ein Malheur. Aber muß das gleich in ein dreiaktiges Schauspiel ausarten? Ludwig Thoma hat nach seiner letzten Tragödie diejenigen Kritiker, die seine Spottgedichte vorziehen, grade durch solch ein Spottgedicht auf ihre Beschränktheit ins Recht gesetzt. Sein Wochenpoem von zwölf bis sechzehn Zeilen übertrumpft auch diese abendfüllende ‚Sippe', die zu dem Vitriolgeschmack des Wochenpoems in einem kaum erklärlichen Gegensatz steht. Jener Reserveleutnant ist im Besitz einer Schwester und eines Schulmeisters von Schwager, die gegen seine Frau so lange erfolglos hetzen, bis deren Vater hungrig aus Amerika zurückkehrt und ein rotes Blatt zu redigieren plant. Da werden bunte Röcke zu Hyänen. Kein Stoff ist an sich gut oder schlecht — der Autor macht ihn erst dazu. Peter Schlemihl wird an der Hohlheit eines Menschen, der ohne Uniform gar keiner ist, die Hohlheit einer ganzen Regierungsform erweisen, die Unmöglichkeit eines Systems, dem ein tüchtiges, sachliches, selbstbewußtes Volk die Blamage des skandalösen Falls von Zabern verdankt. Jawohl, das wird er. Die förderliche Zufallsaktualität ist dann nur der verdiente Lohn für einen satirischen Mut, der zu jeder Zeit in unsern Landen seine Nahrung findet. Aber kleinstädtische Schulmeister sind doch wohl bis auf die letzte Faser abgenagt. Thoma wagt sich an die nackten Knochen und knackt tapfer daran herum. Welch ein bedrohliches Gebiß! Den Reserveleutnant läßt es unberührt. Der wird, als es ihm an den Kragen (der Uniform) geht, zum Helmer einer Nora, die sich wider den brutalegoistischen Quälgeist ihres armen, dummen, sozialdemokratischen Vaters erst auflehnt, nachdem sie sich durch ihre ererbte Schafsgeduld um unsern Anteil gebracht hat. Gegen dieses Doppelhäufchen Unglück ist freilich die gesund-karrierefrohe Unsentimentalität des Reserveleutnants im Recht. So hats aber Thoma garnicht gemeint. Es ist ihm nur alles krumm und schief geraten: der ‚Simplizissimus' als ‚Dorfbarbier', der Widerwart als Held, der Lachkrampf als Weinkrampf, die ironische Durchfaltung seiner Dichtermienen als billige Grimasse und der Schlager der Saison als neuer Mißerfolg des neuen Kleinen Theaters, das bald das erste halbe Dutzend voll haben wird.

In und um Dresden / von Julius Bab

Die berliner Bühnenkunst ist reich und mannigfaltig genug. Aber wer gerne deutsche Bühnenkunst kennen und verstehen lernen möchte, der hat doch Grund, bei jeder Gelegenheit seine berlinischen Erfahrungen zu ergänzen. Denn daß man außerhalb Berlins lediglich Reste veralteter Tradition oder Nachahmungen der neuern berliner Tradition findet, das gilt seit einigen Jahren wohl nicht mehr so ganz. Obschon immer noch in höherem Grade, als provinziale Lokalpatrioten wahrhaben wollen. Was habe ich, zum Beispiel, unlängst im ersten Schauspielhause der größten norddeutschen Stadt für eine blecherne Esther-Aufführung gesehen! Wenn man derartige Reste der vormeiningischen Theaterspielerei in Berlin finden will, muß man schon gradezu ins Königliche Schauspielhaus gehen. Und das tut man eben nicht. Aber in Sachsen regt sich jetzt allerlei Leben.

Am ersten Abend war ich draußen in Hellerau. Ulrich Rauscher hat von dieser Claudel-Aufführung hier (in Nummer 42) berichtet, und alles, was an ihr unvollkommen war, hat er ins hellste Licht gesetzt. Von seinen einzelnen Ausführungen ist es garnicht vieles, dem ich zu widersprechen hätte. Und dennoch: der Wert des Ganzen stellt sich mir völlig anders dar. Und wenn es nur die Tatsache gewesen wäre, daß man nach Jahr und Tag einmal wieder Schauspieler sah, die nicht aus einer verlogenen Gefühlskonvention heraus, sondern mit frei wählendem Kunstbewußtsein bedeutsame Stellungen lange feierlich und ruhig aushielten, die, unbekümmert um den Irrwahn der ewig zuckenden Natürlichkeit, eine halbe Minute lang einen Arm in der Luft und ein Haupt im Nacken ließen; wenn weiter nichts gewesen wäre als das Licht, das plötzlich aufflammte, nicht weil draußen irgend eine angebliche Sonne aufging, sondern weil ein innerlicher Moment der Dichtung ins jubelnde Licht zu setzen war — diese gewiß problematische Aufführung der gewiß bei aller Schönheit sehr problematischen ‚Verkündigung' von Claudel wäre für mich doch ein Theatererlebnis großen Stils gewesen: eine mutig große Lossage vom Naturalismus, ein erster, kühner, noch schwanker Griff nach einem rein geistigen Bühnenstil.

Am zweiten Abend ging ich ins Königliche Theater von Dresden. Das ist nicht so sehr eine Stätte der Zukunft wie Hellerau, aber ein Ort, wo sehr beträchtliche Gegenwartswerte gepflegt und auch mancherlei unternommen wird, was einer

langsamen Vorwärtsentwicklung zugute kommen könnte. Dieses Hoftheater hat heute zweifellos von allen deutschen Bühnen das löblichste Repertoire: es spielt Shakespeare, Goethe und Kleist nicht mit den landesüblichen, sondern schlechterdings mit allen Werken, es spielt mehr Hebbel, Ibsen und Strindberg als irgend ein Privattheater, und es hat in den letzten Jahren die wesentlichsten deutschen Uraufführungen einiger lebender Dramatiker gebracht. Dieses Hoftheater hat aber seit ein paar Monaten auch den technisch vollkommensten Bühnenapparat, den es in Deutschland und wahrscheinlich irgendwo auf der Welt gibt. Christian Gaehde hat ihn hier (in Nummer 39) ausführlich geschildert. Durch diesen Apparat ist die berühmte Verwandlungsschnelligkeit der Drehbühne vollkommen erreicht und dabei der vielgescholtene Grundmangel der Drehbühne, die Beengtheit der spitz zulaufenden Segmente, durch Ausnutzbarkeit der ganzen Bühnenbreite aufgehoben. Diese Anlage des Maschinendirektors Adolf Linnebach ist zweifellos die Bühnenkonstruktion der Zukunft.

Es gab ‚Flachsmann als Erzieher'. Dennoch war ich hineingegangen, um Hanns Fischer, die unvergessene Perle des weiland Brahmschen Ensembles, endlich einmal wiederzusehen. Mein Opfermut wurde belohnt, denn Hanns Fischer zeigte in dieser Rolle, daß er noch nichts von seiner bewunderungswürdigen, eben so starken wie schlichten, so korrekten wie phantasievollen Charakterisierungskunst eingebüßt hat. Dieser kleine, schief geneigte, scheinfromme Schultyrann mit der Hand in der Hintertasche wuchs zum Schluß in eine menschliche Tiefe, die das ganze Kleisterwerk des Otto Ernst aus den Fugen sprengte. Denn wenn dieser Flachsmann nun entdeckt und entlassen wird, da hat er eine Art, zu erbleichen, zu schwanken und zu stammeln, da gestaltet Hanns Fischer eine lautlose Katastrophe so meisterhaft, daß die ganze fühllose Roheit dieses Tendenzmachwerks erst recht spürbar wird. Neben dem Fischer, den ich suchte, fand ich noch einen andern Menschendarstellungskünstler, der mich überraschte: ein Fräulein Alice Verden, die eine Liebhaberin von Otto Ernst durch ein freies, starkes und ehrliches Talent gradezu wie einen Menschen wirken ließ. Uebrigens behaupteten auch die andern Darsteller durchweg schauspielerischen Anstand, und das Niveau der Aufführung war annähernd so hoch, wie der ‚Dichter' irgend zuließ.

Am andern Tage wurde freilich die dresdner Theaterkunst auf eine schwerere Probe gestellt. Da sah ich, acht Tage nach Reinhardts Aufführung, den ‚Torquato Tasso'. In der Szenerie waren die Dresdener zweifellos überlegen. Statt Rein-

hardts stilloſem Gemiſch aus der illuſionzerſtörend zwiſchen die Zuſchauer geſchobenen Vorderbühne und einem naturaliſtiſchen Hintergrund gab es auf kurz geſtellter Szene ausreichend intime und dabei ebenſo großzügige wie illudierende Bühnenbilder. Was das ſchauſpieleriſche Material betrifft, ſo möchte ich Reinhardts Ueberlegenheit noch nicht all zu ſtark betonen. Hermine Koerner iſt freilich ein bißchen zu robuſt und zu leger für die Gräfin Sanvitale; aber ſie hat einen viel höhern Grad von Intelligenz und ungezierter Natürlichkeit als Frau Konſtantin. Umgekehrt iſt Fräulein Treßnitz vielleicht eine minder wertvolle Schauſpielerin als unſre Heims; aber was an dieſer Leonore Prinzeſſin iſt, ſpielt ſie beſſer. Emil Lindner freilich, deſſen lyriſch weiche Begabung wir aus Berlin kennen, iſt als Antonio deplaziert und kann nur mit einer im Doppelſinn ‚peinlichen' Mühe eine Feſtigkeit und Schärfe markieren, die er nicht beſitzt. Und Herr Becker ſprach den Fürſten weder ſehr klug noch ſehr edel und empfahl ſich höchſtens durch eine intereſſante Condottierenphyſiognomie und gelegentliche Gebärden brutalen Herrſchertums. Nun aber der Taſſo. Von jener fiebernden, im Rauſch verwandelnden Kraft der Nerven, durch die Moiſſi faſziniert, hat Paul Wiecke beinahe nichts. Er iſt mehr ein Sprecher als ein Spieler. Er ſteht feſt auf der Bühne, und von den knabenhaft überſchwänglichen, ſelbſtbetrügeriſchen Affekten des allzu empfindlichen Poetengemüts, wie ſie Goethe zweifellos gezeichnet haben will, und wie ſie Moiſſi transparent machte, war bei ihm beinahe nichts zu ſehen. In jedem Augenblick ſchien Wiecke ſeines Taſſo Partei zu nehmen, ſprach er für ihn mit advokatoriſcher Wärme. Aber dafür hat er zuweilen, eben aus ſolchen Rechtsgefühlen heraus, eine Geſte adliger Weichheit, einen Schmerzenslaut mißhandelter Würde, der ans Herz greift. Schade, daß kein rechter Regiſſeur die Möglichkeiten dieſes Taſſo ausgenutzt, ſie in ununterbrochenen Fluß dramatiſcher Bewegung gezwungen hat. Denn wenn das naturaliſtiſche Raffinement, womit Moiſſi das halbechte, unbegrenzt Spieleriſche dieſes Taſſo preisgibt, für Wiecke unerreichbar bleiben muß, ſo liegt dafür in ſeinem repräſentativen Spiel die Möglichkeit, alles, was an dieſem Taſſo echt und groß iſt, überzeugender zu geben, als es den kalt ſchmetternden Virtuoſenakzenten Moiſſis in den letzten Akten gelang. Das Schlimme iſt eben nur, daß ein treibender, beflügelnder, zu Ende geſtaltender Regiſſeur der dresdner Hofbühne zu fehlen ſcheint, und daß vom Gehen und Kommen der Menſchen bis zu den Stellungen, von den Betonungen der einzelnen Worte bis zur dramatiſchen Einteilung ganzer Dialoge und Szenen nichts über die anſtändig

gepflegte Konvention der Hoftheater von anno 1860 hinauswies. Die dresdner Hofbühne hat vielleicht den besten Dramaturgen und den besten Techniker, die es heute in Deutschland gibt, und sicherlich ein Schauspiel-Ensemble, dessen Gesamtniveau nur ganz wenige deutsche Theater überragen: aber ehe sie nicht den vom mutigen und freien Schöpfergeist beflügelten Regisseur findet, wird sie die Höhe nicht erreichen, die sie erreichen könnte. Es ist der Besitz wirklich origineller Bühnenleiter, der trotz allem Berlin noch die Vorherrschaft im deutschen Theaterleben sichert.

Kritik der Tonwerke / von Emil Ludwig

Ein Werk von völlig einzigartiger Konstruktion möchte ich anzeigen, obwohl es nicht mehr neu ist. Man kennt es in Amerika, leider weniger in Deutschland. Ein Buch von vierhundert Seiten, das lediglich aus Zahlen besteht und doch kein Katalog ist, sondern ein kritisches Nachschlagebuch; das mithin auf einer einzigen Seite eine Unsumme kritischer Arbeit enthält und ein Menschenalter des Fleißes birgt.

‚Kritik der Tonwerke' von Julius Fuchs (im Verlag von Friedrich Hofmeister zu Leipzig) ist in mehreren Sprachen erschienen und hat einen deutsch-amerikanischen Musiker und Musikforscher zum Autor, der noch jetzt, im höchsten Alter, unermüdlich tätig ist. Vor einem halben Jahrhundert hat er in Berlin eine führende Rolle gespielt, und man findet ein humoristisches Schattenbild in dem Buche ‚Alt-Berlin' von W. Nalli-Rutenberg. Damals hat Fuchs als Dirigent des größten berliner Chors die großen Chorwerke von Bach, Händel und Mozart im Opernhaus und in der Garnisonkirche aufgeführt und, fünfzig Jahre vor Mahler, an tausend Sänger vereinigt. Aber am liebsten stieg er in die Archive und grub aus; so hat er als Erster die Musik des Alten Fritzen zu ‚Il re pastore' im Opernhause aufgeführt, die jetzt als Ragout-fin im Schauspielhaus gereicht wird. Und wie aus einer wahrhaft guten alten Zeit mutet es an, wenn man von seinen Aufführungen mit einem ‚Quartett Bildender Künstler' liest, wo denn die drei Brüder Begas, Otto Lessing, Richter, auch Otto Roquette sich zusammensetzten und öffentlich altniederländische Quartette spielten.

Fuchs, der bald nach Amerika ging und dreißig Jahre lang mit Thomas zusammen an der Spitze des deutsch-amerikanischen Musiklebens stand, hat in seinem Lebenswerke die Elemente verbunden, die ihm Natur und Bildung zugeführt. Ganz deutsch sind an diesem Werke Gründlichkeit und Fleiß,

aber die Kürze und Kontraktion ist ganz amerikanisch. Dieser Amerikanismus ist nämlich die Zahl, und weil die Methode, mit der hier Kritik geübt wird, so höchst originell und so angenehm unpersönlich ist, möchte ich auf dieses Werk hinweisen.

Es hat drei Teile. Der erste wendet sich an den Musiker von Fach und stellt eine Rangordnung aller Komponisten dar, von Bach bis gegen 1900. Hier stock' ich schon, denn es gibt keine objektive Rangordnung. Immerhin ist es wohl nicht zweifelhaft, daß Schubert in der ersten Rangklasse stehen muß, die nur sieben Namen enthält, Smetana aber in der zweiten mit hundert, und irgendein Herr Walter mit tausend andern in der dritten. Aber diese Klassen, die wieder in sich geteilt sind, bilden nur die Ouverture. Die Hauptmasse des Buches — der zweite und dritte Teil — bildet ein kritisches Musiklexikon zum Nachschlagen. Irgendwelche Vorarbeiten gab es da nicht, denn der Hofmeistersche Katalog existierte nur für die im Handel gebräuchlichen Werke und war überdies viele dicke Bände groß.

Wer das Buch durchblättert, stutzt erst, an Stelle von Worten — außer in der Einleitung — nur Zahlen zu finden, an Stelle von Urteilen Nummern und Buchstaben. Und doch ist jedermann gewöhnt, in lexikonartigen Sammelwerken die Hauptarbeiten eines Mannes und Künstlers mit dürren Worten hervorgehoben, die mittleren noch angemerkt, die unwichtigen weggelassen, zu sehen. Wozu die vielen typischen Worte? fragt sich der Amerikaner. A heißt vorzüglich, AB bezeichnet die Werke, die eine weitere Kenntnis des Künstlers ermöglichen, B sind die unbedeutenden Werke.

Wer immer, im gesamten Umkreis des Wissens, ein Nachschlagewerk braucht, vertraut sich willig der Urteilskraft eines irgendwie legitimierten Herausgebers an. Ein Lexikon will durchschnittliche Urteile sammeln. Was also den Kunstfreund hier stutzig macht, ist als Vorurteil begreiflich, aber es bleibt Vorurteil.

Auf dem Wege der Zahl ist es dem modernen Amerikaner gelungen, auf vierhundert Seiten gegen fünfzigtausend Werke von über zweitausendfünfhundert Komponisten zu einem kritischen Register nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit zu ordnen. Noch mehr. Er fügt zu dem großen Buchstaben einen kleinen und sagt mit einem kleinen a, ab, b, bc sofort auch, welches Werk schwerer, welches leichter ausführbar ist.

Eine solche Arbeit, wie sie nur der deutsche Humanist auftürmt, vermag durch die Abkürzung ihres Ausdrucks — was man in der Stenographie Sigel nennt — bei einem Komponisten

dritten Ranges in vierzehn Zeilen über hundert Werke, auf ihren Wert und auf ihre Schwierigkeit hin durchgeprüft, zu sichten. Andre Uebersichten geben die gesamte Klavierliteratur, dann die gesamten Chorwerke, Orchesterwerke, Orgelwerke, die gesamte Kammermusik geordnet nach Graden der Schwierigkeit. Darüber hinaus ist alles nach Opuszahlen und Entstehungsjahren katalogisiert; es wird also linker Hond noch eine Arbeit mit geleistet, die einem Bibliothek-Professor Jahre gekostet hätte.

Einen kritischen Katalog von solcher Kürze und solcher Vollständigkeit kenne ich auf keinem Gebiete der Kunst. Es ist schrecklich und erhebend zugleich zu sehen, wie sich die Lebensleistung von ein paar tausend Künstlern schließlich in einen Band von Sigeln, Zahlen und Zeichen pressen läßt.

Corsetfreuden / von Peter Paul Schmitt

Wer ahnungslos durch die neugewordene Tauentzienstraße wandelt und sich der Ueberschrift erinnert, wird alsbald merken: Aha, das sind sie, die Corsetfreuden. Von mancher andern Straße könnte man zwar das Gleiche sagen, aber ich habe mir grade diese eine herausgegriffen, denn sie ist nun einmal tonangebend geworden für Mode, Geschmack und Eleganz. Da geht man nun so die Tauentzienstraße hin und kann in jedem dritten Haus einen Corsetladen sehen. Das wäre weiter nicht bemerkenswert, denn hierherum ist auch in jedem dritten Haus ein Café oder ein Kino, und alles ist in bester Ordnung. Es soll mir auch weniger auf die Trockenheit dieser Konstatierung als auf die Kurzweiligkeit der Schaustellungen ankommen.

Ohne lebensgroß herausstaffierte Modelle mit allen Schikanen in allen möglichen Stellungen und Kombinationen geht das heute nicht mehr ab. Vom Junggesellenstandpunkt könnte man das als willkommene Augenweide so im Vorbeigehen ja mitnehmen. Es gibt aber noch andre Standpunkte, und ich kann mir vorstellen, daß Frauen zwischen diesen Läden Spießruten laufen, peinlich berührt von der undelikaten Sucht, die Geheimnisse und Intimitäten des Toilettengemachs hinter jeder Scheibe gemein zu machen. Auf die Gefühle solcher Frauen werden gerissene Geschäftsleute insgeheim pfeifen und sich weiterhin in Corset-Négligé-Orgien austoben. Aber wie steht es mit den Gefühlen der hohen Polizei? Der bekannte Normalschutzmann fällt von Zeit zu Zeit auf eine keusche nackte Venus herein und blamiert sich damit, so gut er kann; daß er aber noch nicht auf eine Corset-Venus angebissen hat, ist für seinen Spürsinn eigentlich nicht sehr schmeichelhaft. Der bildlich oder plastisch dargestellte

nackte Körper tut dem Schamgefühl eines ehrlichen Menschen bekanntlich nichts — von den halb und halb verhüllten Lüsternheiten der Corsetläden kann man das mit gutem Gewissen nicht unbedingt behaupten. Indessen, die Wege der Polizeigewaltigen sind dunkel — was sollen sie sich auch die liebgewordenen Corsetfreuden verderben?

Corsetfreuden — tja! Ich suche aus meiner Bibliothek ein zerlesenes Buch hervor: ‚Die Kultur des weiblichen Körpers' von Paul Schultze-Naumburg und blättere ein bißchen darin. Eigentlich ist es ein herrliches Bilderbuch, voll der schönsten schlanken Frauen- und Mädchenkörper; zwischendrin der grauenhaft verschnürte Körper der Cléo — auch ein Schönheitsideal. Aber es hat nichts genützt, alle schönen Bilder nicht und auch nicht die leidenschaftliche Geste des Verfassers: die Mode und die Gedankenlosigkeit sind mächtiger gewesen. Viele Frauen wissen ganz genau, was das Corset mit sich bringt, daß es manches edle Organ krank macht, die Verdauung ruiniert und die Körperformen im Grunde erst recht verdirbt — ganz egal, das macht ihnen garnichts. So ein richtiges Corset mag ja für eine Weile allerhand vortäuschen, aber der Kenner weiß: draußen hui, drunter pfui.

Corsetfreuden — tja! Ich gehe wieder ein bißchen zwischen den Läden spazieren und bleibe vor der Schaustellung mit den allererlesensten Kunstwerken stehen. So etwas wird ja jetzt immerhin mit Geschmack gemacht; daß man einfach Büstenvortäuscher, wie Krammetsvögel an einer Stange aufgereiht, durch die Masse wirken lassen will, das kommt heutzutage nicht mehr vor. Nein, es sind veritable Kunstwerke, von wahnsinnigstem Luxus, von einer kolossalen Eleganz und einer enormen Komik. Schade nur, daß sie ihren Besitzerinnen, so lange die so ein Ding anhaben, bei der Ausübung der natürlichsten menschlichen Funktionen Schwierigkeiten machen.

Ihr holden Mägdelein, ihr seid an allem unschuldig, denn das Weib formt sich nach den Träumen des Mannes. Die gute alte Ellen Key hat es! gesagt; sie hat es zwar nur für innen gemeint, aber es paßt auch für außen. Also sind die Männer schuld, und es geschieht ihnen wahrhaftig recht. Otto Erich Hartleben machte davon eine Ausnahme; man findet in seinem Briefwechsel eine seiner berühmten Episteln, an seine Geliebte so und so gerichtet, und es heißt darin: „Bitte komme morgen Abend zu mir, aber ohne Corset!" Otto Erich hat von den Dingen auch etwas verstanden, vermutlich sogar mehr als der ‚Gent', der sich täglich in der Tauentzienstraße spazieren trägt und für die feinste Blüte neuberlinischer Kultur hält.

Ein Totentanz / von Fritz Michaelis

Ich bin ganz und gar nicht der Meinung des Herzogs des Esseintes, daß es nur zwei Arten, ein Schlafzimmer einzurichten, gäbe: entweder einen Alkoven, eine Stätte nächtlicher Ergötzung, oder ein Plätzchen der Ruhe und des Gedankens, eine Art Betzimmer.

Im Gegenteil: es gibt nur eine Art, ein Schlafzimmer herzurichten, und diese ist von der Manier des Huysmanschen Helden weit entfernt. Ein Schlafzimmer hat nur dem Körper, dem müden Körper, zu dienen und darf weder eine laute, noch eine leise Sprache führen: es muß absolut stumm sein. Es ist ein Nurmechanismus ohne alle Geistigkeit.

Jeder andre Raum, der ein bestimmtes Gesicht hat, kann zuweilen den Bewohner feindlich anblicken, und es ist stimulierend, die Feindschaft zu fühlen. Das Schlafzimmer ist der Sklave, der kein Gesicht hat.

Darum ist es eine Perversität, sich in einem alten Taufbecken zu waschen wie Herr des Esseintes, und es ist eine Geschmacklosigkeit, gleich Andrea Sperelli (sein Vater heißt Gabriele d'Annunzio) einen antiken Marmorsarkophag zum Toilettentisch zu degradieren. Nur intellektuelle Trunkenbolde tun dergleichen.

Das Schlafzimmer meines Herrn ist bewußt unindividuell. Blaue, glanzlose Stoffe bekleiden die Wände, und die Möbel, im Elfenbeinton lackiert, sind mit schlichten schwarzen Leisten verziert. Der Raum ist keusch wie ein junges Mädchen.

Seit gestern, wo er nicht mehr benutzt wird, hat er Augen bekommen, und sie glänzen feucht wie von verhaltenen Tränen.

Mein Herr ist gestern gestorben.

Frau Fata hat sich keine besondere Mühe um ihn gegeben. Sie begann so banal wie möglich mit der alten Geschichte: ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb, nur daß das Mädchen kein Mädchen war, sondern die Frau eines andern, der seine Rechte gekränkt fühlte.

Kamen da eines Tages zwei Herren, die sich nach kurzem Besuche wieder empfahlen, und bei ihrem Weggang sah ich an dem erschrockenen Ausdruck des Salons, daß sie eine Forderung überbracht haben mußten.

Nach dem Mittagessen am Kamin sitzend, fragte mich der Herr: „Erasmus, wie denkst du eigentlich über die Ehe?"

„Die Ehe ist das einzige Problem, zu dem ich seit Jahren eine feste Stellung habe: sie ist ein Hindernis zu größern Dingen."

„Du denkst an die eigene Ehe. Ich meinte die Ehe

andrer", berichtigt er mich. „Wenn nun in eine Ehe ein Wolf einbricht —"

„Ein Wolf bricht nur ein, wo Schafe sind," war meine Entgegnung. „Wenn also das Opfer kein Schaf ist —"

„So ist der Störer kein Wolf?" fiel er ein.

Ich nickte, und ich sah ihm an, daß er mir dankbar war, ihn dies sagen zu lassen.

Dann schwieg er einige Minuten, und ich machte mir an der Kredenz zu schaffen.

„Und was hältst du vom Duell?" hörte ich ihn hinter mir sagen.

„Duelle sind etwas sehr Altmodisches", sagte ich so leichtfertig wie möglich. „Es ist durchaus unzeitgemäß, in einem Duell zu fallen. Zur Balzac-Zeit mag es guter Ton gewesen sein, auf dem Platze zu bleiben oder zum mindesten einen tüchtigen Stich in die Lunge davonzutragen. Dergleichen hat sich völlig überlebt. In einem Duell gewinnt man eben."

„Freilich", nickte er, und dann sagte er mir, daß er sich übermorgen schießen würde. Er beauftragte mich, seine Angelegenheiten zu ordnen, und sprach so kühl, als wolle er einige Tage verreisen.

„Wecke mich morgen nicht zu früh", befahl er noch und ging aus dem Zimmer.

Das Duell selbst fand vorgestern früh um fünf Uhr statt.

Da wir alle beide zu den Abendmenschen gehören, die früh noch nicht im völligen Besitz ihrer Persönlichkeit sind, sprachen wir an diesem Morgen kein Wort. Bei der Abfahrt, als ich den Schlag schloß, zuckten seine Finger, als wollte er mir die Hand reichen.

Eine Stunde später telephonierte der Sekundant, daß mein Herr lebensgefährlich getroffen sei und man ihn in seine Wohnung bringen würde.

Um sieben Uhr lag er bleich und bewußtlos in seinem weißen Bett. Ein Blick in das Antlitz des begleitenden Arztes belehrte mich, daß es töricht wäre, noch zu hoffen.

Ich hatte noch niemand sterben sehen, doch ich unterdrückte die fatale Neugierde nach Kräften.

Im Laufe des Tages kam er zu sich, aber er lag stumm und zumeist mit geschlossenen Augen.

Gegen Abend, als ich, mit dem Anzünden der Kerzen beschäftigt, ihm den Rücken zuwandte, fühlte ich, wie sein Blick mich umgarnte.

Ich ging zu ihm, und er flüsterte mit mühsamem Lächeln: „Erasmus, es ist so schwer, mit Haltung zu sterben."

Dann fiel er wieder in seine Apathie zurück.

Nach völligem Einbruch der Dunkelheit läutete es am Eingang, und da mir eine Ahnung sagte, wer da wäre, ging ich selbst, zu öffnen. Wir hatten uns beide noch nie gesehen, doch wir erkannten einander und ich führte sie wortlos in den Salon. Sie war sehr bleich, und ihre Hände zitterten.

Den angebotenen Sessel nahm sie nicht, doch krampften sich ihre Finger haltsuchend in seine Lehne.

„Sie sind Erasmus?" fragte sie einleitungshalber.

„Er muß sterben?"

Ich nickte wiederum.

„Lassen Sie mich zu ihm", flehte sie mich an. „Ich habe ihn lieb gehabt."

„Wollen Sie ihn nicht lieb behalten?" fragte ich zurück.

„Ich werde ihn immer lieb behalten", flüsterte sie.

„So dürfen Sie ihn nicht sehen."

„Sie töten mich", schrie sie auf.

„Besser Sie als Ihre Liebe —"

Sie weinte leise. Ich fühlte die Notwendigkeit, mein Betragen zu erklären. „Wir sind hier nicht auf der Bühne, gnädige Frau. Ersparen Sie ihm eine Peinlichkeit und sich eine Erinnerung, die alle frühern überwuchern würde. Wenn Sie zu ihm gehen, ist Ihre Liebe in Gefahr."

„Sie haben recht, Erasmus, doch Sie sind hart."

Ich zuckte die Achseln und begleitete sie zur Tür. Ohne aufzublicken, ging sie hinaus.

Ich verließ das Zimmer meines Herrn nicht mehr. Wir schwiegen beide.

Gegen Sonnenuntergang rief er mich an. Er sah sehr verfallen aus und sprach nur mühsam: „Erasmus, die letzte Arbeit kommt. Geh hinaus. Was du auch hören magst, komm nicht über die Schwelle. Auch nicht, wenn ich rufe. Alle Türen zu. Geh ins Musikzimmer und spiele. Laut spielen."

Das Musikzimmer liegt am andern Ende der Wohnung. Ich setzte mich an den Flügel und spielte bis Mitternacht. Ich hörte das Instrument nicht. Doch plötzlich schrak ich empor und wiederholte bei wachen Sinnen die Akkorde, die ich soeben mechanisch angeschlagen hatte. Es waren die Anfangstakte von Chopins Marche funèbre.

Da ging ich hinüber zu ihm.

Er war tot.

Aus ‚Des Kammerdieners Erasmus Nachgelassenem Tagebuch und Müßigen Betrachtungen', die bei Erich Reiß erscheinen.

Salut au monde!

Frei nach Walt Whitman

O nimm meine Hand, Walt Wrobel!
All das Gleiten solcher Wunder! All solche Gesichte und Töne!
All solche Verknüpfung unendlicher Glieder, ein jedes an das nächste gekettet;
Jedes allen andern entsprechend; jedes die Erde mit allen andern teilend!

Was hörst du, Walt Wrobel?
Ich höre den Mimen vor seinem Auftritt leise flöten, während er sich in die historischen Beinkleider stopft.
Ich höre die Hypothekenzinsen des Theaterdirektors auf den Tisch rollen und dazu den Gläubiger seufzen und sagen: „Sechzig Prozent — da sind Sie wieder billig weggekommen!"
Ich höre, wie in den Kammerspielen alle durcheinanderschreien und behaupten, es sei eine Generalprobe.
Ich höre, wie der gute alte Pariser vor Gericht vorwurfsvoll kreischt: „Herr Staatsanwalt, was fällt Ihnen ein? Bin ich vielleicht ein Wucherer?"
Ich höre, wie der Geisteskranke in seiner Zelle tobt, er wolle partout ins Deutsche Schauspielhaus gehen.
Ich höre, wie die alten Meistersinger-Dekorationen im Opernhaus knistern, und das ist ihr gutes Recht.
Ich höre in der ‚Jungfrau von Orleans', wie die Dürjöh mit den Füßchen aufstampft, weil sie nicht alle Rollen zugleich spielen kann.

Was siehst du, Walt Wrobel? Wer sind die, die du grüßt?
Ich sehe, wie die Leute in den Kinos sehen, daß sie nichts sehen, was sie nicht schon anderswo gesehen hätten.
Ich sehe, wie die Telephondamen auf dem Amt Norden zittern und flüstern: „Der Hollaender kommt wieder!"
Ich sehe, daß er wiederkommt.
Wo sehe ich schon, daß er wiederkommt?
Wenn ich schon sehe, daß er wiederkommt!
Ich sehe noch immer viele auf den Zetteln des Deutschen Theaters, die garnicht spielen.
Ich sehe, wie Reicher die Rolle von den Lippen der Souffleuse abliest, und das ist nicht so einfach.
Ich sehe, wie Holzbock'n drei Haare aus dem Kopfe herauswachsen.
Ich sehe die Reporter, die Philologen, die Nigger in den Goldminen und alle Sklaven der Erde.
Ich sehe, wie ein Theaterkassierer das Geld des Besuchers in der Hand hin- und herwendet und fragt: „Ist das Ihr Ernst?"
Ich sehe, wie aus dem Verlag Georg Müller die Büchers herausgespieen werden — den Verleger selbst gibt es garnicht mehr, aber noch ist da kein Ende.

Salut au monde!
Ein jeder von uns unvermeidlich!
Ein jeder von uns, seis Mann oder sonst ein Weib, mit seinem Recht an die Erde!
Ein jeder von uns mit seinem Teil hier ebenso göttlich wie irgend einer!
Salut au monde!

Antworten

An viele Mitarbeiter. Als brave Deutsche zerfallt Ihr in zwei Gruppen: die einen werden akzeptiert, die andern nicht. Und diese — nimmts Euch Wunder? — kann man wieder in zwei Gruppen teilen: den einen legt man einen schön gedruckten Dank bei, den andern schreibt man ein paar Worte. Je nach Zeit und Lust. Jetzt kommen aber meine ‚Formulare' und greinen etwa so: „Ich hätte nicht gedacht, daß Sie so gar kein Interesse für mich haben und mich mit einem gedruckten Wisch abspeisen." Und meine ‚Briefe' kommen und werden schon energischer: „Ich habe Ihnen eine Ware übersandt. Sie hatten zu meiner Offerte Ja oder Nein zu sagen. Keinesfalls aber hatten Sie das Recht, die Ware zu kritisieren." Nun steh' ich da, ich armer Tor, und da Euch das Cliché nicht gefällt und nicht die individuelle Antwort, so werde ich mir wohl ein individuelles Cliché, eine persönliche Schablone zulegen müssen.

M. A., Mainz. Ja, so wird eben in der Provinz rezensiert. „. . . doch hätte man unsrer Meinung nach den Manen des großen Toten einen größern Ehrentribut geleistet, wenn man den ‚Leichnam' mit seinem Verwesungsgeruch nicht wieder lebendig gemacht, sondern im Grabe hätte ruhen lassen. . . . Letzterer hat ihm auch, weil ihm der Mut zum Selbstmord fehlt, den Trick angegeben, mit Hinterlassung seiner Kleider an einem Flußufer zu verschwinden, nachdem er seiner Frau geschrieben, er habe sich aus der Welt geschafft. . . . Nun steht der ihn bei der Todesnachricht als ihren Einziggeliebten (!) betrauernden Gattin kein Hindernis zur zweiten Eheschließung im Wege. Inzwischen lebt ihr erster Gatte nach alter gewohnter Weise weiter . . . Und stirbt so, betrauert von seiner ersten Frau, ihrem Gatten, seinem frühern Freunde und in den Armen seiner Zigeunermaitresse. (!) Welch ein Märtyrer! Wir gönnen dem jetzt endlich toten Leichnam von Herzen die wohlverdiente Ruhe und wünschen ihm keine Auferstehung mehr. Requiescat in pace!" Unterzeichnet: A. Selbst wenn Sie mir nicht gesagt hätten, daß es ein Gymnasialprofessor ist — es war nicht schwer, es zu merken. Auch die Ausrufungszeichen sind von ihm. A. ist die richtige Bezeichnung für so etwas, das keinen deutschen Satz schreiben kann, ohne zu stolpern, und Theaterbriefe verfaßt und unterbringt und, was schlimmer ist, sicher Aufsätze korrigiert.

T. K. Sie schicken mir folgenden Ausschnitt: „Jean Paul kam eines Tages zu Goethe und beklagte sich dort bitter über die vielen ebenso ungerechten als sinnlos persönlichen Angriffe, die er von einem Trosse literarischer Neider erleiden müsse. Im Anfange habe er darauf geantwortet, endlich aber wohl eingesehen, daß er damit nur erfolglos in ein Wespennest steche, und nun sei er entschlossen, nicht eher wieder zu einer Entgegnung zu schreiten, als bis man ihm vorwerfe, ein paar silberne Löffel gestohlen zu haben. Unser Patriarch aber schüttelte sein Jupiterhaupt und sagte lächelnd: ‚Lieber Freund, auch dann würde ich nicht antworten. Beruhigen Sie sich ganz über dergleichen. Wer rasch durch ein Dorf reitet, den bellen die Hunde an. Warum? Weil er hoch sitzt und schneller vorwärts kommt. Beides können Menschen wie Hunde oft nicht vertragen.'" Ihr habt Recht. Ich werde mir Mühe geben, danach zu handeln.

Rundschau

Nebenrollen

Wenn Friedrich Kayßler in seinem Vortrag über ‚Das Schaffen des Schauspielers' die Forderung einer „geistigen" Schauspielkunst dringend aussprach, so liegt das gleiche reformatorische Bekenntnis auch der neuesten Arbeit Julius Babs zugrunde. Dieser ‚dramaturgische Mikrokosmos', wie der Verfasser sein Buch nennt, erhellt wiederum die für Bab so charakteristische starke und seltene Verbundenheit von streitbarster Leidenschaft für das Theater, und zwar für das spezifisch Schauspielerische des Theaters, mit einer ebenso intensiven künstlerischen Fähigkeit, die rein im Sprachlichen begründete und also einer andern Sphäre zugehörige Substanz einer Dichtung zu erleben. Zwiefach gespeist entsteht so ein starkes und lebendiges dramaturgisches Pathos, dem es um die tiefe Durchdringung der schauspielerischen Gesamtleistung mit den sämtlichen geistigen Momenten eines dramatischen Wortkomplexes zu tun ist. An einer Reihe von Einzelcharakteristiken wird erwiesen, daß es nur technische Hilfsgestalten im minderwertigen Sinne der allgemeinen artistischen Auffassung in einem Kunstwerk gar nicht gibt, weil die dichterische Wirklichkeit eine Totalität ist, in dem jeder einzelne Teil seine selbständige Funktion hat, und daß es füglich einem schöpferischen Schauspielertum angelegen sein muß, diese Gesamtheit unverkürzt zum Ausdruck zu bringen. Einige dieser Charakteristiken begnügen sich damit, die individuelle und psychologische Bedeutsamkeit einzelner ‚Nebenrollen' eindeutig zu machen; in den meisten aber gelingt es dem Verfasser tatsächlich, von einem scheinbar ganz abseits gelegenen Punkt der Oberfläche bis in den geistigen Zentralpunkt einer Dichtung vorzudringen und von hier aus die Architektur des Werkes mit einem weiten, die Logik der konstruktiven Bestandteile völlig erfassenden Blick zu überschauen und sichtbar zu machen. Und hier liegt für mich das eigentlich Schöpferische dieses Buches.

Fritz Schwiefert

Der reizende Adrian

Lustspiel in drei Akten von Hans Müller. Der reizende Adrian ist ein alternder Frauenliebling, Ballettänzer, der schon bequem und ruhebedürftig genug wäre, um ganz gerne in die Stille des Familienidylls einzuschwenken, aber seiner Popularität, seiner Kunst, seinen Verehrerinnen zuliebe die Rolle des Springinsfeld nicht aufgeben darf. Die Legende von ihm ist stärker als er. Und erst ein plötzlich gefundenes erwachsenes Töchterchen (mit dazugehöriger plötzlicher Vaterliebe) gibt ihm die Kraft,

den reizenden Adrian zu verabschieden, die ermüdende Fiktion der ewigen Jugend aufzugeben und in eine offenherzige bürgerliche Solidität heimzufinden. Diesen zum Teil sehr passablen Lustspieleinfall haben die Talente seines Erdenkers leider verdorben. Die vielerlei Geschicklichkeiten des Autors stolpern über einander. Wenn er was Nettes sagen will, fällt ihm seine schlecht erzogene Witzigkeit ins Wort, sein Humor leidet an sentimentalen Blähungen, ebenso wie seine Empfindsamkeit an ironischen Vapeurs, und die guten Augenblicke des Spiels werden raschestens von lumpigen, zudringlich durch die Komödie schwärmenden und um Gelächter schnorrenden Späßen überrannt. Da ist ein solcher Augenblick im ersten Akt: Einer öffnet einen Brief, den er vor neunzehn Jahren bekommen. Hier klingt ein origineller Laut, der Geruch von etwas Zarterem ist in der Luft — und was für Possenlärm und Possenübelkeit wird daraus! So ist das ganze Lustspiel (des wiener Deutschen Volkstheaters): die Ware nicht schlecht, aber ein allzu spendiger Kommis vertreibt die Kunden eben durch die humorvolle, beredsame Geschäftigkeit, mit der er sie anzulocken und festzuhalten sucht. Herr Thaller (in der Titelrolle) hat wenig Gelegenheit, er selbst zu sein. Immerhin hilft seine herzhaft zugreifende Art dem unwahrscheinlichen Adrian zu einiger lebendiger Wärme. Fräulein v. Bukovics findet für ein gutgeartetes Ballettmädchen tapfere Backfischtöne, und Herr Zieglers seltene Begabung, nicht jüdeln zu können, rettet eine Jargonrolle vor den Gefahren der Ordinärheit.

Alfred Polgar

München

Das europäische Konzert' stammt aus der bisher unbescholtenen Feder des hamburger Advokaten Max Roosen und bemüht sich redlich, das in drei Nationen (England, Deutschland, Frankreich) gespaltene Europa zu einer Dreieinigkeit umzuformen. Da das ohne politischen Ehrgeiz geschieht, ist dies Lied durchaus kein garstiges Lied. Aber es schmeckt nach dem Reißbrett und stelzt daher, als habe es ein Lineal verschluckt. Das ist allenfalls für den Lord Arthur Islington ein Vorzug: für den Professor Rudolf Hartogensis und die beiden Damen Meudon erweist es sich vielfach als ein Nachteil. Gleichwohl darf der durchweg weltmännische und manchmal sogar geistvolle Dialog des Stückes gelobt werden. Der Engländer ist steifbeinig und unerhört phlegmatisch, der Deutsche ist kurzatmig und unerhört tölpelhaft, die beiden Französinnen sind mollig und unerhört graziös. Daraus ergibt sich nach einigen innern und äußern Widerständen ein ‚europäisches Konzert' unter der gönnerhaften Protektion des — Amerikaners William Morris, der robust und unerhört smart ist. Nachdem die Vertreter der verschiedenen Nationen ihre verschiedenen Eigenschaften heftig haben spielen lassen, stampfen

sie ziemlich unvermittelt eine schwankmäßige entente cordiale aus der Erde. Am Schluß umarmen sich zwei Brautpaare, und der ruhelose Morris rast auf seinem Auto von dannen.

Erinnert diese fingerfertige, aber auffallend blutarme Behandlung des Problems ‚Europa' ein wenig an die Retorte eines literarischen Mischungskünstlers, so nimmt die ‚Tante Rosa' von Melchior Lengyel zunächst durch ihre bodenständige Vitalität für sich ein. Man wittert Erdgeruch. Die Rosa Bauminger aus Maria Lanzendorf ist eine Schwester der Frau Marthe Schwerdtlein und der Frau Warren. Sie ist eine Realpolitikerin. Sie stellt einen zahlungsunfähigen Kavalier kalt, lockt einen schüchternen Liebhaber ins Ehenetz und schiebt einen illegitimen Säugling unter. Ihre natürliche Pfiffigkeit triumphiert über alle Hindernisse. Aber sie hat letztlich einen engen Horizont, und den hat ihr geistiger Vater, Melchior Lengyel, diesmal auch. Die ‚Tante Rosa' wurzelt tief im wiener Milieu und ist ein rotwangiges, aber beschränktes Theaterstück. Nach dem ersten Akt weiß man Bescheid und bringt nur noch ein Minimum von Anteilnahme auf.

‚Das europäische Konzert' wurde in den Kammerspielen mit frischer Verve dargestellt und trug dem Autor ein Dutzend Hervorrufe ein. Während die ‚Tante Rosa' ihre kupplerischen Heldentaten auf der Bühne des Schauspielhauses vollführte und von einem Teil des Publikums ausgepfiffen wurde.

Hans Harbeck

Tagebuch

Holzapfel und Schlehwein

„Einfältige Gerichtsdiener" nennt sie der Zettel von ‚Viel Lärm um Nichts'. Nun, das sind sie immerhin. Den Holzapfel macht Waßmann. Er sieht so dumm aus wie ein Huhn; die blauen Knopfaugen glotzen in die Welt; in dieses Hirn geht nichts mehr hinein — das ist gewiß. Er steht auf zwei entzückend krummen, ausgestopften Damenbeinen, filzbeschuht, garnicht elegant. Aber er hat nicht nur zwei Schuhe: er hat auch eine Stimme. Eine Stimme! Die brüllt Heyses Fremdwörterbuch, für Gerichtsdiener bearbeitet, in die Lüfte, knarrt, säuselt und verhaucht. Er schnappt die entferntesten Komplimente auf, die gemacht werden — denn wer anders kann gemeint sein als er, Seiner Hoheit prostituiertester Gerichtsdiener? Oder war es ein andres dieser vermaledeiten Fremdwörter? Sie hören sich aber reizend an. „Du Autodidakt!" — wenn das kein Schimpfwort ist! Bei aller Gelehrsamkeit ist er bescheiden. Flatterien verbittet er sich mit einem entzückten Aufblick zum lieben Gott, dem er diese Gaben schließlich verdankt, und vor lauter Humilität ist er sich nie bewußt, daß die blumigen Floskeln seine Reden stets in das Gegenteil verkehren. Das System des Lebens ist nicht schwer: die Klingel ist zum

Klingeln da, die Wache muß rechtlich belehrt werden, die Malefikanten brüllt man an, und im Protokoll wird nachher schon alles stehen. Dafür sorgt der Schreiber. Herr Holzapfel geben sich mit dergleichen nicht ab. Er ist rein repräsentativ. Und nur ab und zu, in Momenten der Rührung, streicht er seinem Trabanten, dem guten alten Schlehwein, über das schüttere weiße Haar. „Der gute alte Schlehwein" sagt er aufschnupfend und in einer Silbe, und freut sich triumphabilim, daß er noch nicht so alt ist wie der, sondern ein respektabler Bursch mit eiergelben Borsten, weltgewandt, forsch und überhaupt ein Kerl.

Der gute alte Schlehwein .... Arnold ist von jeher rührend, wenn er komisch ist — so komisch, so rührend war er noch nie. (Das sagt man immer, wenn man ihn gesehen hat.) Diesmal hat er eine große, schwarze Hornbrille auf, zwei mächtige Greisenschuhe an, und er ist wirklich der gute alte Schlehwein. Aber was bedeutet er ohne ihn, den maulgewandten Holzapfel? Ein Stückchen Malheur. Er spielt die zweite Stimme, die sonst stets verschwindet — und diesmal eine rührend weiche Cellostimme ist. Der Mund arbeitet unaufhörlich, die Hände zittern, und wir atmen auf, wenn das ganze brüchige Schifflein im Hafen, in den sorgsamen Armen des Holzapfel verstaut ist. Aber wenn der nun im Drang der Geschäfte abhanden gekommen ist? Ach Gottchen! Die Welt ist ein Henkeltopf. Hak dich ein, alter Schlehwein, hak dich ein! Und er hakt sich ein, bei Grafen und Prinzen, bei Kellermeistern, Dienern und allem, was herumsteht. Gebe der Himmel, daß Holzapfel darunter ist! Aber der hat zu tun, muß Leute anbrüllen und sich an der Sonne wärmen. Und derweil wankt der Alte umher, tappt, fällt allen lästig. Ist denn keiner Holzapfel? Keiner ists, und mit suchend ausgebreiteten Armen, verloren, alleinechen, unglücklich wackelt er ab durch die leeren Gassen Messinas — der gute alte Schlehwein.

Die diskreditierte Literatur

Das deutsche Lesepublikum scheint mit einem großen Wurstkessel verglichen werden zu dürfen. Oben stehen die Köche — das sind die Herren Verleger — und schütten und schütten Würste hinein. Wie lange noch, und der Kessel ist voll.

Wie soll das werden? Früher, das war eine schöne Zeit. Gewiß, die Bücher waren nicht so billig wie heute, und auch die Drucktechnik ließ noch zu wünschen übrig. Aber wie liebte man so ein schmales Bändchen, wie kannte man jeden Buchstaben auf dem Einband, wie zärtlich streichelte man das oftgelesene Buch! Heute hat sich der Druck verbessert, die Ausstattung ist fast durchweg gut — aber die Bücher sind wohlfeil geworden und die Liebe zu ihnen auch. Die billigen Bücher waren anfangs eine angenehme Zugabe

zu den gewichtigen Dingen, die der Markt bot — heute sind sie ein Fliegengeschmeiß, und eines Tages werden sie nicht nur den ganzen Sortimenterverdienst, sondern auch das große Interesse für Bücher aufgefressen haben. Luxusausgaben mochten wir kaum noch sehen, seit Frieda Schanz für sechs Mark eine Leinenausgabe ihrer Balladen veranstaltet und ihren Namen vorne hineinsigniert hatte. Da saßen die Verleger, und ob sie die Auflage noch so begrenzten: niemand war da, der ihnen die Exemplare, nur für Liebhaber und Liebhaberinnen hergestellt, abkaufte. Da saßen sie und weinten. Und erfanden — das billige Buch.

„Auch die große Masse soll... Selbst der gemeine Mann... Das Volk..." klingelten die Schlagworte. Gut. Aber was Mittel war, wurde Selbstzweck, und was heute ein besseres Buch sein will, darf nicht mehr als eine Mark kosten. Warum soll ich heute noch fünf oder gar sechs Mark für ein Werk ausgeben, das ich nächstens doch in der billigen Ausgabe erwischen werde? Die Herren Dichter mögen gewiß nicht gut dabei wegkommen — und der Verleger? Die Masse macht es. Bald wird sie es nicht mehr machen. Noch sind sie nicht übersättigt, die Bücherkäufer — obgleich leise Anzeichen schon vorhanden sind — noch kaufen sie, wie es ihre Pflicht ist. Aber über ein kurzes, und sie haben es satt. Der Zeitpunkt scheint nicht mehr fern. Der Insel-Verlag hat die Fünfzig-Pfennig-Wiese abgegrast, Fischer, der es auch nicht nötig hatte, folgte, und heute gibt es überall für sechzig Pfennige ein Buch oder viele Bücher, die soviel gute Literatur enthalten, daß sie nicht anregen, sondern sättigen. Ein Insel-Almanach im Jahr ist schön; aber die Buchhändler werden merken, daß tausend solche billigen Bücher das teurere Buch nicht einführen, sondern diskreditieren. Viel Glück! Herunterzugehen, war nicht schwer. Jetzt heißt es: wieder heraufkommen.

Bühnenluft

Das ist bei Leibe kein Romantitel. (Aber man sieht ordentlich die Umschlagzeichnung: ein eleganter Herr mit kleinem Bärtchen begutachtet aus der Loge die Primadonna, die sich gerade produziert...)

Nein, ich meine wirklich die Luft, die einem entgegenweht, wenn der Vorhang eine Minute oben ist. Dann haucht das große Bühnenloch eine kühle Wolke von Staub, Leim und Holzgeruch aus, die ein empfindsames Parkett in schauerndes Entzücken versetzt. Bühnenluft... Dann mag man sich wohl ausdenken, wie es hinter der Szene gerade zugeht, wie der Regisseur gehetzt herumläuft, der Held auf sein Stichwort wartet, alle ein bißchen erregt sind. Puh — macht man, und atmet beseligt die vertraute Luft ein, den nicht sehr gesunden Brodem aus Staub, Leim und Holzgeruch. Mag es sich um eine Waldlandschaft, um eine Straße handeln, mag der Regisseur bemüht sein, uns einen Palast-

korridor vorzutäuschen: immer ist der Geruch der gleiche.

Wir rücken uns in den Sesseln zurecht, die erste Unruhe hat sich gelegt, die Akteurs sind jetzt klar verständlich —. Das Spiel beginnt.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Max Kempner-Hochstädt: Abisag, Schspl.

Annahmen

Heinrich Ilgenstein: Der Eheforscher, Dreiaktiges Lstspl. Bremen, Schsplhs.

Georg Sil-Vara: Die Gitana, Schspl. Berlin, Deutsches Th.

Kurt Zorlig: Das Americangirl, Operette, Text von Julius Blumenthal. Leipzig, Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

21. 11. Karl von Levetzow: Meister Gottfried, Dreiaktiges Drama. Darmstadt, Hofth.

Paul Zifferer: Die helle Nacht, Dramolet. Hamburg, Stadttheater.

22. 11. Teddy Grünberg: Das Piccadillymädel, Dreiaktige Lustspieloperette, Text von Erich Urban und Jacques Burg. Kiel, Stadtth.

Hans Müller: Der reizende Adrian, Dreiaktiges Lstspl. Wien, Deutsches Volksth.

Harry Pohlmann: Erika, Schspl. Hagen i. W., Schsplhs.

23. 11. Ludwig Heilbronn: Das verlorene Paradies, Vieraktiges Drama. Bremen, Stadtth.

Cornelia Nürnberg: Heilig ist das Leben, Das Drama eines Arztes. Erfurt, Stadtth.

25. 11. Leo Greiner: Arbaces und Panthea, Fünfaktiges Schspl. Frankfurt a. M., Schsplhs.

29. 11. Ludwig Thoma: Die Sippe, Schspl. Berlin, Kleines Th.

2) von übersetzten Werken

Gabrielle Ferrari: Der Cobzar, Zweiaktiges Musikdrama, Text von H. Wascaresco und P. Milliet. Cassel, Hofth.

Sabatino Lopez: Der häßliche Ferrante, Komödie. Wien, Burgth.

Henri Nathansen: Danas Garten, Dreiaktiges Idyll. Frankfurt a. M., Neues Th.

Bernard Shaw: Androklus und der Löwe, Dreiaktiges Märchenspiel, Deutsch von Siegfried Trebitsch. Berlin, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

Alfred Capus: Das Schönheitsinstitut, Komödie. Paris, Variétés.

Jubiläen

Die Reise um die Erde in vierzig Tagen: 75, Berlin, Metropolth.

Die Tangoprinzessin: 50, Berlin, Thaliath.

Maria Magdalene: 25, Berlin, Kammerspiele.

Schöne Frauen: 50, Berlin, Kammerspiele.

Wie einst im Mai: 50, Berlin, Berliner Th.

Zeitungen und Zeitschriften

Franz Graetzer: Marc Anton. Der neue Weg XLII 47.

Georg Hirschfeld: Der Führer (Otto Brahm). Tag 279.

Paul Alfred Merbach: Frieda Langendorf. Neue Theater-Zeitschrift III 45.

Hans Wendelin: Folgen der Lichtspiele für die Schaubühne. Bühne und Welt XVI 4.

Personalia

Ida Wüst hat ihren Vertrag mit dem wiener Deutschen Volkstheater gelöst und tritt am ersten Januar 1914 in den Verband der Meinhard-Bernauerschen Bühnen.

Engagements

Berlin (Opernhs.): Julia Gelobter vom magdeburger Stadtth., Nicolai Reimfeld vom freiburger Stadtth.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Bernard Shaw: Androklus und der Löwe, Märchenspiel in drei Akten. Kammerspiele.

1. Das Ganze ist kein Schauspiel, auch kein Märchenschauspiel, sondern ein bunter Markt von Witzen der verschiedensten Art.

2. Im Ganzen ist diese kurze Schnurre erst lahm und dann zahm.

3. Man ging mit dem Dichter ringsum spazieren, man besah sein Werk von unten, oben und seitwärts, und nur selten wohnt man mittendrin.

4. Die Reinhardtspieler schienen den Faschingsscherz ernst zu nehmen.

5. Ein äußerst humoristisches Stück.

*

II. Franz Arnold und Ernst Bach: Die spanische Fliege, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

1. Eine Fülle von drolligen Einfällen reizt zu ungemessener Heiterkeit.

2. Der Schwank ist handfest gezimmert, voll guter Laune, kurzweilig und vergnüglich.

3. Es ist viel Kapellmeistermusik in dem Stück, aber Kapellmeistermusik klingt manchmal recht angenehm.

4. Der gänzliche Verzicht auf das Streben nach feinern Lustspielwirkungen kommt dem Gesamteindruck des ehrlichen derben Schwankes sehr zustatten.

5. Ihr habt über diese Mätzchen hundertmal gelacht — was gilt die Wette, über dieselben Mätzchen sollt ihr heute abermals lachen!

*

III. Ludwig Thoma: Die Sippe, Schauspiel in drei Akten. Kleines Theater.

1. Thoma hat einen kecken satirischen Stich, und er verleugnet diese Virtuosität auch in diesem mißlungenen Stücke nicht.

2. Es gab, trotz manchen Stellen, die interessierten und in sanften Grenzen belustigten, alles in allem einen Mißerfolg.

3. Das Stück ist in seinen heitern Partien nicht ergiebig und selbständig genug, und was das Tragische anlangt, nimmt der Autor Dinge ernst, die für Revueausstattung und Coupletgesang längst reif sind.

4. Ein zwar kurzer, aber mitunter heftig langweiliger Dreiakter, der mit dünnem Humor beginnt und mit dicker Rührseligkeit endet.

5. Ueberall da, wo die Hauptpersonen ins Spiel kommen, zwingt sich Thoma zu einer ziemlich klebrigen Sentimentalität, ohne aus den Charakteren etwas zu beweisen.

Die Schaubühne

Dritter Jahrgang

27. S. J.: Der neue Halbe. Bab: Walter Callé.
28. S. J.: Juli-Premieren. K. S. A. Stanislawski: Der blaue Vogel.
29. Richard Specht: Mahlers Scheiden.
30. S. J.: Das berliner Theaterjahr. Edvard Brandes: Michael Wiehe.
31. S. J.: Das harzer Bergtheater. Leonhard Adelt: Theater in Hamburg. Fritz Koffka: Novelli als Hamlet.
32. Elchinger: Rheinische Festspiele. (32 und 33) Ein Mitschuldiger: Unsre Tageszeitungen.
33. S. J.: „Schlagt ihn tot, den Hund ...!" Tantalus: Seine Herrlichkeit der Agent.
34. Bab: Theaterpolitik. Otto Flake: Die Theaterstadt Leipzig. Rudolf Kurtz: Eduard Stucken.
35. S. J.: Eine Theatergeschichte. Emil Geyer: Rede über Hofmannsthal. Fritz Ph. Baader: Stuttgart.
36. S. J.: Ouvertüre. Paul Fjeldgård: Die Ibsenwoche in Christiania.
37. S. J.: Neue Theater. (37 und 38) Bab: Hebbels Nibelungen. Telmann: Das österreichische Theatergesetz. Victor Tausk: Gille Gotte.
38. S. J.: Der Prinz von Homburg. Eugen Kilian: Wallenstein als fünfaktiges Trauerspiel. Erich Urban: Die Komische Oper.
39. S. J.: Der Bund der Jugend. Polgar: Lia Rosen.
40. S. J.: Viel Lärm um Nichts. Shaw: Ibsen, die Schauspielkunst und die Theaterkritik. Handl: Bernhard Baumeister. Urban: Madame Butterfly. Trinculo: Rosa Poppes Abschied. Polgar: Lautenberg in Wien.
41. S. J.: Dybwad und Sorma. Treitel: Gagenpfändung.
42. S. J.: Judith. Polgar: Der neue Sudermann. Urban: Tiefland.
43. S. J.: Salten und Shakespeare. Bab: Rosa Poppes Ausgang.
44. S. J.: Esther, Cicely und Truffaldino. Urban: Der Fall Caruso.
45. S. J.: Klein Eyolf. Bab, Liber und S. J.: Engels. Blümner: Drama und Schaubühne. Polgar: Wiener Theater. Friedell: Cabaret. Urban: Das Urteil des Caruso.
46. S. J.: Nora und Keith. Bab: Der Spiegel von Shalott.
47. S. J.: Lehmann, Hirschfeld und Hinnerk. Hofmannsthal: Ueber Charaktere im Roman und Drama. Polgar: Französische Komödie.
48. S. J.: Frau Warrens Gewerbe. Emil Faktor: Angelo Neumann. Eulenberg: Malvolio. Schickele: Jane Hading. Friedell: Oscar Wilde in Wien.
49. S. J.: Matkowskys Oedipus. (49 und 50) Bab: Der Dialog. Polgar: Nordische Komödien. Morgenstern: Aus der Stadt Heinrich Heines. Schickele: Sulamith Rahu.
50. S. J.: Mandragola und Baccarat. Greiner: Barock. Polgar: Ludwig Fulda. Bab: Heinrich Mann als Dramatiker.
51. S. J.: Vollmoeller und Bahr. Max Burckhard: Das Publikum. Bab: Dehmel auf der Bühne.
52. S. J.: Der Arzt seiner Ehre. Treitel: Reichsgericht und Agenten. Schickele: Danny Gürtler.

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 11. Dezember 1913 Nummer 50

Publikumstrust

Den vortrefflichen Darlegungen, die in der vorigen Nummer ein ungenannter Verfasser über das Zeitungswesen gemacht hat, drängt es mich einige Worte zuzufügen, und es sei mir erlaubt, dies ebenfalls anonym zu tun. Nichts kennzeichnet ja den kulturellen Zustand unsres Zeitungswesens besser als die Tatsache, daß zwei Journalisten, die ihren Beruf nicht nur als einen Jagdgrund zur Bestreitung der Lebensbedürfnisse ansehen, sondern die ihn genug lieben, um sich über ihn Gedanken zu machen, das nicht unter ihrem Namen tun dürfen. Ein Blick in die journalistischen Berufsorganisationen zeigt, mit welchem Aufwand von Kunst der Zeitungsschreiber vermeidet, von dem eigentlichen Wesen der Presse überhaupt zu sprechen. Wenn in den Vereinssitzungen persönliche Zänkereien den Hauptplatz einnehmen, so liegt das weniger an der typischen Charakterveranlagung dieser Berufsgenossen als an dem Umstand, daß Fragen, die den Kern der Dinge berühren, nicht zur Verhandlung kommen können, ohne daß der Einzelne, der den Mut hätte, das Wort zu ergreifen, wirtschaftlich gefährdet würde. Man hat Organisationen geschaffen, weil die Organisation ein Gedanke unsrer Zeit ist, aber man hütet sich, diesen Gebilden einen Inhalt zu geben. Mehr oder minder stumpfsinnige und schlecht besuchte Sitzungen sind die Folge. Die Vereine sind mit ihren Vorsitzenden, die Vorsitzenden mit den Mitgliedern unzufrieden, und wenn einmal ein paar Dutzend bei einander sitzen, so erwartet jeder, daß der andre etwas sagt, und keiner sagt etwas.

Ist diese Knebelung der freien Meinungsäußerung innerhalb der Organisationen genau von derselben kapitalistischen Macht diktiert, die eine unbekümmerte Freiheitlichkeit der Presse selbst unterbindet, so möchte ich doch die ganze Verantwortung für den Zustand des Zeitungswesens nicht jenen Leuten aufbürden, die mit der Kraft ihres Geldes heute in der Lage sind — oder vielmehr in der Lage zu sein scheinen —, die Dinge nach ihrem Willen zu lenken. Schöbe man ihnen eine solche Ver-

antwortung zu, so machte man den Fehler, die drei Verleger, um die es sich schließlich handelt, auf das Gröblichste zu überschätzen. Man braucht gegen ihre Verdienste nicht blind zu sein. Wenn Mosse, Scherl und Ullstein es zu etwas gebracht haben, so verdanken sie es ganz spezifischen Fähigkeiten und sicher auch einem rastlosen Fleiß. Sie haben alle drei klein, sehr klein angefangen. Aber die Wucht ihrer Organisationstalente setzte ungeheure Kräfte in Bewegung, und diese mußten schließlich jenen Strudeltrichter erzeugen, in den nach und nach alle Außenerscheinungen hineingezogen werden. Die Erfolge dieser Herren sind bei fast jedem ihrer Publikationsorgane durch die besondere und neuartige Methode des Vertriebs bedingt. Ihre neuen Unternehmungen, die in einer andern Hand resultatlos bleiben würden, partizipieren an den mannigfaltigen Erfahrungen der vergangenen Jahre, und wer heute mit viel Geld echte Werte schaffen wollte, könnte im Grunde nichts Besseres tun, als sich einem der drei Verleger anzuvertrauen. Es ist nur die Frage, ob einer der drei sich bereit finden würde, einem solchen Unternehmen Vorspanndienste zu leisten. Denn die Erfahrungen, die Herr Scherl in einer schwachen Stunde des Idealismus mit dem Roten Tag gemacht hat, sind sehr wenig verlockend. Und wenn es Leute gibt, die in dem Ankauf der Vossischen Zeitung durch die Brüder Ullstein einen gleichen Idealismus sehen, so gibt es klügere, die da wissen, daß der tiefere Grund dieser Transaktion ein sehr sicheres Terraingeschäft ist, das es gleichgültig erscheinen läßt, ob die Vossin sich mehr oder minder verzinst, wenn sie nur eben keinen Zuschuß erfordert.

Der Verdacht, den die Verleger gegen den Idealismus haben, ist indessen kein plump plutokratischer. Er ist aus der Kenntnis des Publikums gewonnen, und diese Kenntnis ist das, was wir den drei Verlagshäusern im höchsten Maße zusprechen müssen. Betrachten wir die herrschenden Persönlichkeiten näher, so sehen wir sie als pure Kaufleute, zugegeben: großen Stils. Aber als Kaufleute, die genau so mit bedrucktem Papier handeln wie andre mit bedruckter Seide oder bedrucktem Kattun. Da nun die Sittlichkeit des Warenkaufmanns immer in der Qualität des Handelsgegenstandes repräsentiert wird, so ist es mehr als ein Witz, wenn wir der Seide den Vorzug geben und den Papierhandel auf die niedrigste sittliche Stufe setzen (was natürlich nicht ausschließt, daß man an ihm das Meiste verdient). Keiner dieser Großhändler ist als Verleger eine Persönlichkeit im Sinne der Herausgeber der Frankfurter, der Kölnischen Zeitung, oder auch nur des in seiner Wirksamkeit

bescheidenen Schwäbischen Merkurs — von den großen pariser und londoner Verlegern ganz zu schweigen. Ja, sie halten nicht im Entferntesten den Vergleich mit den großen Direktoren der Banken, der Elektrizitäts- oder der Schiffahrtsgesellschaften aus. Trotz der teilweise imposanten Geldmacht, über die sie verfügen, haben sie nicht den mindesten Zusammenhang mit der eigentlichen ‚Gesellschaft'. Was vielleicht bürgerlich sympathisch ist, darf bei den Besitzern der wichtigsten Publikationsorgane einfach als Rückständigkeit bezeichnet werden. Der Zeitungsverleger im eigentlichen Sinne muß in der politischen, gesellschaftlichen, künstlerischen Intrige die Hauptrolle spielen — und nicht als Einer, der den Anschluß nach oben, rechts und links sucht, sondern als Einer, der von allen, unbeschadet seiner politischen Stellung, gesucht wird. Der Verleger muß der politischste seiner Redakteure, der geschickteste seiner Reporter, der geistreichste seiner Kritiker sein. Seine Vorzüge ein Stolz, seine Verfehlungen eine Schande der Nation.

Aber die berliner Herren halten sich von der Helle und dem Dunkel eines persönlich großartigen Daseins in gleichem Maße zurück. Sie suchen den Dämmer der Spießerexistenz. Keiner fühlte sich je mit bestimmten politischen Anschauungen oder mit einem literarischen Geschmack aufs nächste verwandt. Vor zwanzig Jahren konnte sich sogar ein Warenhausbesitzer noch den Luxus einer Weltanschauung leisten: er war Antisemit. Er hat sich das inzwischen abgewöhnen müssen — die Konjunktur ging andre Wege. Wer Mosse und die Ullsteins kennt, weiß, daß ihnen jeden Tag vor ihrem Philosemitismus — wenn man so sagen darf — sechsmal bange wird. Was tut man nicht für die Familienanzeigen! Und trotzdem ist die offene Bekennung zum Judentum noch das eigentliche wirklich kennzeichnende Merkmal des Berliner Tageblatts — also sympathisch.

Wenn es aber der Ehrgeiz dieser Männer war, lesbares Papier in möglichst großen Mengen zu verschleißen, so konnten sie als gute Kaufleute nichts Besseres tun, als fortwährend das durchschnittliche Lesebedürfnis der großen Menge zu eruieren und nach dem Ergebnis dieses Studiums von Redakteuren und Schriftstellern die Spalten ihrer Blätter füllen zu lassen. Es scheint mir deshalb zunächst nicht richtig, wenn der Verfasser des ‚Zeitungstrust' behauptet, daß der Zeitungsleser sich seinem Blatt bedingungslos unterwirft. Mag diese Ansicht ihre Geltung haben für die Dauer des Verhältnisses zwischen Zeitung und Publikum, wo sich ein alter Abonnent wohl mancherlei gefallen läßt, was ihm nicht behagt, weil er eben an sein Organ gewöhnt

ist und sich zu einem Wechsel nur schwer entschließt — auch die Macht der Gewohnheit darf nicht überschätzt werden, und nur der Verleger wird dauernden Erfolg haben, der immer wieder in der sogenannten Volksseele zu lesen versteht und das schreiben läßt, was, und so schreiben läßt, wie es sein Publikum verlangt. Man braucht deshalb nicht zu glauben, daß eine Redaktion nun stets von Liebedienerei beseelt sei. Die Dinge vollziehen sich vielmehr auf dem sichern Wege des Instinktes ganz von selbst, und es ergibt sich der merkwürdige Zustand, daß durch eine Art Fernsuggestion der Leser förmlich selbst die Zeitung schreibt, die er morgens und mittags ins Haus bekommt. Keine Ansicht, keine Meinung kann sich in diesem Blatte halten, wenn es nicht die Meinung des Lesers selbst ist, und sogar dort, wo er etwa darüber klagen mag, daß dieser oder jener Leitartikel gar zu unentschieden, zu schwachherzig, zu versöhnlich ausgefallen sei — der Leser blickt nur in den Spiegel und sieht seine eigene Mattherzigkeit, sein eigenes Schwanken und seine Furcht, zu bekennen. Seiner eigenen politischen Hundeschnäuzigkeit entspricht die flüchtige Reaktion des Leitartiklers auf irgend ein Tagesereignis — diese Reaktion, die nicht mehr ist als ein Niesen auf einen Nasenreiz. Mit einem Hapsi erledigt sich Braunschweig, Militärvorlage, Wehrsteuer, Zabern. Und wie über dem Strich wird unter dem Strich lediglich genießt. Man könnte sich in der Theorie immer noch vorstellen, daß das Publikum aus dem Feuilleton seiner Zeitung die Belehrung schöpfen möchte, die ihm auf andre Weise nicht so leicht zugänglich ist. Irgend welche Neuerscheinungen der Kunst sind zu Tage getreten, und das Publikum, das fassungslos vor ihnen steht, will von sachkundiger Hand zu ihnen geführt werden. Leider ist dieser Fall nur in der Theorie denkbar. Das Publikum äußert sich vor dem Neuen durch einen Rülpser, und der Kritiker faßt mit sicherm Instinkt den Rülpser in Worte. Am nächsten Morgen liest der Abonnent mit Wonne seine eigene Meinung, die er vielleicht im Laufe eines Jahres ändert, weil durch irgend welche Kanäle besonderer Art die Bedeutung jener Neuerscheinungen ihm glaubhaft gemacht und suggeriert wurde. In der Zeitung tritt das nicht etwa durch eine halbwegs natürliche Entwicklung des Kritikers in die Erscheinung; sondern der Name, der noch vor einem Jahr verpönt war, wird mit der größten Selbstverständlichkeit als der anerkannte hingestellt, und jede Erinnerung an die erste unanständige Ablehnung ist verschwunden. Aber es handelt sich ja nicht immer um Meinungen. Das Publikum liest nur den Stil, den es selbst schreibt, belacht nur den Witz, den es selbst gemacht hat, und in der Gier, nur

und immer wieder sich selbst zu finden, verstopft es sich jede Möglichkeit irgend welcher Entwicklung, verdummt es zum Tier.

Man hat einigermaßen Grund, die Berliner für gewitzte und lebenstüchtige Leute zu halten. Die Riesenstadt setzt ungeheure Werte um, und es gibt naturgemäß auch geistige Schätze, die gehoben werden. Der beklagenswert rasche Aufschwung Berlins aber hat es zu Wege gebracht, daß die sonst so schöpferische Natur vor der Fülle der an sie gestellten Anforderungen bankrott wurde. Es war ihr nicht mehr möglich, auf das Individuum besondere Sorgfalt zu legen, und die Millionen neuer Berliner wurden in der Konfektion hergestellt. Es ist kein Wunder, daß Berlin grade für diese Industrie die Hauptstadt der Welt wurde. Man beachte nur, mit welcher sklavischen Gleichgültigkeit hier Moden befolgt werden, ja, mit welcher Schamlosigkeit die Frau ihnen dient. Die Modenstadt Paris kennt nichts davon, und ein pariser Straßenmädel würde sich nie dazu verstehen, irgend ein Gebot der Schneiderindustrie zu befolgen, wenn es ihm nicht gelänge, durch einen noch so bescheidenen Zusatz auch der Fabrikware ein Tipfelchen Persönlichkeit aufzusetzen. Selbst dieses Mindestmaß geistiger Arbeit ist der berliner Frau zu viel, und sie steht keinen Millimeter unter dem berliner Mann, denn sie lesen ja beide mit Wonne dieselbe Zeitung. Die ungeheure Menge nach gleichem Schnitt gemachter Menschen, die sich alle hunderttausendfach in dieselben Betätigungen, sozialen und wirtschaftlichen Klassen einreihen lassen, bedingen jenen gewaltigen Trust des Publikums, der in Wahrheit die Zeitungen macht. Dieser Trust ist es, der sich vielleicht noch mal einen amüsanten Feuilletonisten gefallen läßt, nie aber, was unendlich viel wichtiger wäre, die verlegerische Persönlichkeit.

Ein Blick in die ‚Provinz' gibt die Probe auf das Exempel. Für die Millionen konfektionierter Menschen, die natürlich auch dort sind, ist die rasch emporgeblühte Generalanzeigerpresse da, die gewissermaßen verlegerlos vom Publikum gemacht wird. Auf der andern Seite aber bewährt sich jene letzte kulturelle Rettung Deutschlands: die Dezentralisation, der Partikularismus. Da zeigt sich in Königreichen, Provinzen, in ehemals oder jetzt noch freien Städten der Hang zum eigenen geistigen Leben, das Festhalten Jahrhunderte alter Traditionen und damit die verlegerische Persönlichkeit, die ihren Achtung gebietenden Willen einem Publikum aufzuzwängen weiß. Und wenn dieses auch nicht nach Hunderttausenden zählt, so genügt es in jedem Falle, um die Unternehmungen bei größter Rentabilität zu halten. Die Frankfurter und die Kölnische Zeitung

nimmt jeder ihrer Leser mit einem ganz andern Respekt zur Hand als der Berliner sein Blatt, und mit einigen Einschränkungen läßt sich dasselbe von einigen Zeitungen in Breslau, Königsberg, Hamburg, Bremen, Dresden, Stuttgart und Bayern sagen. Hier hat das Publikum noch den Glauben an die Autorität des Verlegers und seiner Leute, hier sucht es in der Zeitung Belehrung und nicht sich selbst, und merkwürdig: während es in Berlin für seine eigene Meinung so wenig Geld wie möglich ausgibt (es weiß, was sie wert ist), versteht es sich dazu, in der ‚Provinz' für sein Blatt einen Preis anzulegen, mit dem auch die journalistische Arbeit irgendwie bezahlt wird. Jene guten Blätter leben noch vom Abonnement, auch wenn sie das Inseratengeschäft mit Freuden mitnehmen, während die berliner Verleger bekanntlich von ihren Abonnenten etwa die Hälfte dessen erhalten, was allein das unbedruckte Papier wert ist. Mögen die Inserate trotzdem Millionengewinne abwerfen: erst wenn man das Verhältnis von Papierwert und Abonnementspreis an einander abwägt, bekommt man einen Begriff davon, welche geringe Wichtigkeit ein berliner Verleger dem redaktionellen Teil seines Blattes überhaupt zuwendet. Es gibt Leute, die sich wundern, daß der verdummte Kollege A. oder der nie gescheit gewesene Kollege B. da oder dort ‚ihre' Meinung aussprechen dürfen. Diese Leute, die sich wundern, denken daran, mit welch geringem Aufwand Multimillionäre ihre Zeitung besser machen könnten. Aber man darf davon überzeugt sein: sie sind noch nie auf die Idee gekommen. Sie legen auf den Inhalt des Blattes im Grunde denselben Wert, wie der Privatmann auf die Ausstattung des Papiers, das man zumeist in perforierten Rollen herstellt. Man weiß, es gibt auch auf diesem Gebiete bessere und schlechtere Qualitäten — aber wer hat Lust, bei einem Gebrauchsgegenstand Luxus zu treiben, dessen Dauer im allgemeinen begrenzt zu sein pflegt! Heute hat ja schon das Buch nur noch einen Tageswert. Der Roman, der es in einem Weihnachtsgeschäft zu fünf Auflagen bringt, und zwar zu dem anständigen Preise von fünf Mark, ist damit zum einen Teil ausgeschöpft und wird zum nächsten Weihnachtsgeschäft in der Volksausgabe für zwei Mark geboten. Ist auch das erledigt, so liegt er als Ein-Mark-Buch vier Wochen lang in den Bahnhofsbuchhandlungen, und taucht dann im Warenhaus für fünfzig bis zwanzig Pfennige auf, wobei er einen Prozeß fortwährender Kürzungen durchmacht. Schließlich bleiben nur noch die Kapitelüberschriften übrig, und in wenigen Minuten rasselt er durch die Kinomaschine. Und wenn das das Schicksal eines Romanes

ist — was ist ein Leitartikel, was ein Feuilleton! Der Autor mag sich vergilbte Blätter in ein Buch kleben: der Verleger sieht nur ein Stück beschriebenen Papieres, von dem er nicht begreift, daß man dafür jemals zwanzig Mark bezahlen konnte.

Sind wir ehrlich, so begreifen wir es auch nicht. Denn jener Artikel, den manchmal sogar ein guter Schriftsteller absetzt, wenn es nicht mit rechten Dingen zugeht, ist in der Tat garnichts wert. Wertvoll ist nur die Summe einer journalistischen Arbeit, die der Autor gemeinschaftlich mit der verlegerischen Persönlichkeit erzeugt. Mag dann der beste Verleger noch seine Schwächen haben und geschäftliche oder freundschaftliche Rücksichten in Erscheinung treten lassen — diese kleinen Schönheitsfehler sind nichts gegen den großen Schmutz, den das Publikum verübt. Vergleicht man die pariser Presse mit der berliner, so sind unsre Verleger makellose Muster bürgerlicher Wohlanständigkeit, die Journalisten aber die edelsten Repräsentanten peinlichster Gewissenhaftigkeit, lautersten Uneigennützigkeit. Die pariser Zeitung ist korrupt von Anfang bis zu Ende — aber: sie ist gut. Sie gibt die bezahlte Meinung mit den geistreichsten Argumenten, in der zierlichsten Sprache wieder. Die Korruptheit der berliner Presse ist wie ihre Meinungen, wie ihr Stil: ohne Witz, lediglich die Korruptheit des Publikums, das oberflächlich und respektlos, feige und feil seine Innenwelt auf das Zeitungspapier projiziert; und der Betrachter darf trauern, aber sich nicht wundern, wenn die Form dieser Korruption so schäbig ist. Denn selbst von dem Papier ist nur die Hälfte bezahlt, und der Schriftsteller lebt von dem, was bei Ausverkäufen, Stellungsgesuchen, Familienanzeigen, Tiermarkt, Massesen, Entbindungsheimen, Kientöppen und Wucherinseraten allenfalls übrig bleibt.

Bernard Shaw und seine Kritiker / von Julius Bab

Nachdem Bernard Shaw mit dem nur von spärlichen Adern seines Goldes durchzogenen Theaterstück ‚Pygmalion' seinen sichersten deutschen Bühnenerfolg gehabt, hat er sich allsogleich den ernsthaftesten Tadel eines gebildeten Publikums und seiner verehrlichen kritischen Sprecher zugezogen. Daß das Märchenspiel ‚Androklus und der Löwe' so sehr mißfallen hat, kann nur zum kleinern Teil an der Aufführung liegen — obwohl es nach wie vor bedauerlich bleibt, daß Max Reinhardt der

Direktor für diesen wichtigsten seiner lebenden Autoren als Regisseur offenbar nie Zeit und Lust hat, und daß deshalb auch diesmal wieder die Aufführung unzureichend nuanciert, laut, grob, äußerlich, also irreführend war. Aber die Aufführung hat, wenn auch in unzureichenden Betonungen, ja doch den Wortlaut des Shawschen Textes gebracht; und wie dieser Wortlaut sich zu den moralischen Zornausbrüchen unsrer kritischen Weisen verhält, das grade möchte ich hier untersuchen.

Daß in Shaw neben vielen andern und hohen Geistern auch ein irischer Clown wohnt, der einfach am grotesken Unfug sein Vergnügen hat, und der mit dem geschäftstüchtigen Engländer in seiner Seele zuweilen eine arglistige Ehe zur Erzeugung von Theatererfolgen eingeht: das ist allerdings längst bekannt. Und zugegeben: diese zwei Neben-Shaws bekommen am Anfang und Ende dieses Märchenspiels das Heft in die Hand. Am Anfang walzt der gute Androklus mit dem Löwen, dem er den Dorn aus der Pfote zog, durch den Urwald, und die Gattin ‚Megära' schreit hinterher: „Feigling, Feigling!"; und am Schluß macht der Löwe, der seinen guten Androklus in der Arena wiedergefunden hat, Jagd auf des Kaisers purpurne Majestät, sodaß der Erhabene es sehr nötig hat, die Freundschaft des Schneiderleins, das so gewaltige, vierfüßige Protektion besitzt, zu suchen. Nun, das sind Wirkungen der Ballettposse, und nicht die feinsten. Nur ist es, o Wunder, garnicht dieser harmlos vergnügte Unfug, gegen den sich der Groll jener Kritiker richtet. Im Gegenteil: dies fanden sie meist noch legitim und löblich. Zwischen diesen zwei Scherzen aber stehen eindreiviertel Akte, die zu dem innerlich Ernsthaftesten gehören, was Shaw Zeit seines Lebens geschrieben hat, und die sind es, über die man sich in allen Tonarten von distinguiert lächelnder Ablehnung, über mitleidige Geringschätzung, bis zu dem erfrischenden Ausdruck: „Unerzogener Rüpel" empört hat. Aus dem entlaufenen Sklaven Androklus nämlich hat Bernard Shaw einen Christen gemacht, der, mit andern Christen in die Arena geführt, seinen Löwen wiederfindet, und so tritt in den eigentlichen Mittelpunkt dieses Märchenspiels, als seine Seele, sein zureichender Grund, die Darstellung der christlichen Märtyrer und die (allerdings zum Teil mehr dialektische als dramatische) Erörterung ihres Problems. Und von diesem Dichter, der seine besten Stücke den ‚Puritanern' gewidmet hat, der sich mit Leidenschaft einen arianischen Christen, einen Fortbildner der Lehre von der Offenbarung Gottes im Menschen nennt, der in ‚Major

Barbara' eine herrliche Apotheose der religiösen Kraft gegeben hat — von diesem Dichter erklären alle Leute jetzt mit grimmiger Entrüstung, er habe die Urchristen verhöhnt, habe das heroische Wesen der Märtyrer in einen Bierulk herabgezogen. Sehen wir zu. Lassen wir gar keine Eindrücke, Auffassungen, Urteile sprechen, sondern Tatsachen, ganz einfache Tatsachen. Sehen wir nach dem Wortlaut des gedruckten Buches zu, was Bernard Shaw eigentlich geschrieben hat.

Gegen den kleinen Androklus, der ja auch zu den Märtyrern gehört, hatte man noch am wenigsten einzuwenden, weil Victor Arnold in einer menschendarstellerischen Leistung allerersten Ranges die seelengroße Einfalt dieses Schneiderleins unübersehbar auf die Höhe tragikomischer Wirkung stellte. Es ist nur zu betonen, daß die Gestalt von Geburt an auf dieser Höhe zu Hause ist: daß das Werk dieses großen Schauspielers Erfüllung, aber keineswegs Erfindung war. Dieser kleine Schneider ist ein Christ vom Schlage des Heiligen Franziskus: sein Christentum ist nichts als grenzenlose Güte, die auch die Tiere brüderlich mit umgreift; sein Märtyrertum stammt aus jener heiligen Schwäche, die viel leichter Böses dulden als tun kann. „Ich könnte der Diana nicht opfern. Sie ist eine Jägerin, weißt du, und tötet die Tiere." Nein, er kann die große Kraft seiner Seele nicht verleugnen, der kleine Androklus — „Das ist Ehrensache, weißt du" — und wenn der wohlwollende Römer höhnt: „Die Ehre eines Schneiders!", so antwortet der kleine Mann bescheiden lächelnd, aber stolz: „Na, vielleicht ist der Ausdruck ‚Ehre' etwas übertrieben. Dennoch, weißt du, könnte ich nicht zugeben, daß die Schneider durch mich in schlechten Ruf kämen." Ist das Verhöhnung der christlichen Märtyrer? Wenn sie doch hinhören wollten!

Neben diesem naiven Christentum des unendlich liebenswerten Armen im Geist steht die geistige, stolz bewußte Religiosität der Patrizierin Lavinia. Sie bekennt sich zu dem Geschlecht, das vom Dunklen ins Helle schreitet. Sie hat den Gott der Liebe, der aufopfernden Selbstüberwindung als den Gott aller Geistigen, höhern, wahrhaft adligen Menschen erkannt; und wie ihr adliger Freund, der Hauptmann, für die Ehre seines Schwerts, so muß sie für die Ehre ihres Glaubens eintreten — bis zum Tode. Diese wahrhaft religiöse Frau ist ganz frei von irgend einem dogmatischen Hochmut, irgend einem Wortaberglauben — aber auch von jener verschleiernden Feigheit, die die Götzen der offiziellen, rohen Staatsgewalt mit ‚symbolischer' Geheimmeinung anbetet.

„O, glaubst du, ein Weib wie ich würde mit dir darüber rechten, daß du einem weiblichen Gotte wie Diana opferst, wenn Diana dir das bedeutete, was mir Christus bedeutet? Nein, wir würden nebeneinander vor ihrem Altar niederknien wie zwei Kinder. Aber wenn Menschen, die weder an meinen Gott noch an ihren eigenen glauben — Menschen, die die Bedeutung des Wortes ‚Religion' nicht kennen — wenn solche Menschen mich vor eine Bronzestatue schleppen, die das Symbol des Schreckens und der Finsternis, durch die sie wandeln, geworden, das Symbol ihrer Grausamkeit und Gier, ihres Gotteshasses und ihrer Menschenunterdrückung — wenn sie von mir verlangen, ich solle vor den Menschen meine Seele dafür einsetzen, daß dieser widerliche Götze Gott bedeute, und behaupten, daß all diese Schlechtigkeit und Falschheit göttliche Wahrheit sei: das kann ich nicht; nicht wenn sie mir tausend grausame Todesstrafen auferlegen. . . . Und während der ganzen Zeit würde ich mehr an Diana glauben, als meine Verfolger jemals an irgend etwas glaubten."

Und nachher, als vor der furchtbaren Wirklichkeit des nahen Todes all die schönen Träume der Legende versinken, fühlt sich Lavinia nur um so fester an ihre adlige Pflicht gebunden, an die namenlose Größe der Sache, für die sie zeugen muß:

„Wenn es für irgend etwas wäre, so gering, daß ich es wüßte, so wäre es zu gering, um dafür zu sterben. Ich glaube, daß ich für Gott sterben werde. Nichts andres ist wirklich groß genug, dafür zu sterben." „Was ist Gott?" „Wenn wir das wissen, Hauptmann, werden wir selbst Götter sein."

Ist das der Bierulk? Ist das die verständnisloseBewitzlung seelischer Heldengröße?! Wenn sie doch hinhören wollten!

Und gegenüber diesen beiden echten Christen, dem naiven und dem bewußten: die beiden falschen, der gemeine und der edle. Keineswegs durfte im Bilde der hundsgemeine Spintho fehlen, der in Christi Namen Tempel plündert und Priesterinnen vergewaltigt, dabei aber felsenfest darauf rechnet, vermöge des Martyriums doch in den angenehmen Himmel zu kommen. Jede große Bewegung hat eine Masse so schändlicher Mitläufer, die den reinen Glauben in einen schmutzigen Aberglauben verkehren. Dafür aber läßt der Glaube diese Elenden auch im Stich: Spintho will zuletzt davonlaufen und läuft dem Löwen grade in den Rachen. Was das bedeutet, sagt uns Lavinia, die wahre, allem Aberglauben ferne Christin:

„Es bedeutet, daß ein Mensch nicht für ein Märchen und für einen Traum sterben kann. Keiner von uns hat an die Märchen und Träume inniger geglaubt als der arme Spintho — aber er konnte der großen Wirklichkeit nicht ins Auge sehen."

Dieser Spintho ist ungefähr so eine Blasphemie auf das Christentum, wie in der evangelischen Legende die Gestalt des Judas, der sich erhängt. Wenn sie doch hinhören wollten!

Im Mittelpunkt der geistigen und der äußerlich theatralischen Situation steht der falsche, der irrtümliche Christ von edler Art, der Waffenschmied Ferrovius. Der Riese hat noch die alte, kampffröhliche Religion des Mars im Leib, während sein kleines, aber grundehrliches Gehirn um den Glauben der Sanftmut, der aufopfernden Selbstüberwindung ringt — in Kämpfen, die notwendig grotesk erscheinen müssen, über deren grundernsthaften, ja tragischen Charakter aber nicht einmal das Phlegma des hier ganz unzureichenden Darstellers der Kammerspiele hätte hinwegtäuschen sollen. Als sie mit den Peitschen kommen, vergißt dieser Ferrovius sein Christentum und haut die Gladiatoren einfach in Stücke. Und im tiefsten, ehrlichsten Schmerz schreit er dann auf:

„Verloren! Für immer verloren! Ich habe meinen Herrn verraten! Schlagt mir die rechte Hand ab! Sie hat Gott beleidigt!"

Schließlich aber faßt er sich als ein ganzer Mann und resigniert:

„In meiner Jugend betete ich zu Mars, dem Gott des Krieges. Ich habe mich von ihm abgewendet, um den christlichen Gott zu dienen, aber heute hat mich der christliche Gott verlassen, und Mars besiegte mich und nahm zurück, was ihm gehört. Der christliche Gott ist noch nicht da. Er wird kommen, wenn Mars und ich zu Staub verweht sind. Aber inzwischen muß ich den Göttern dienen, die sind, und nicht dem Gott, der sein wird. Inzwischen nehme ich den Dienst in der Garde an, Caesar."

Ein Kritiker hat dies einen, offenbar verulkenden „Kompromiß zwischen Mars und Christus" genannt. Es ist genau das Gegenteil: es ist die klare Scheidung und Entscheidung einer reinlichen Seele, die den Glauben auch bekennen will, dem sie nun einmal nachleben muß. Daß dieser Glaube, in dem das Blut über den Geist triumphiert, nicht der höchste ist, das weiß und bekennt Shaw, denn seine Lavinia, deren Patrizierherz doch der stolzen Kraft des Ferrovius zugejauchzt hat, weil sie „nicht immer eine Christin" ist — „ich glaube, das ist niemand" — diese Lavinia hat die innere Kraft, um bei der Sache des blutüberwindenden Geistes auszuharren: „Ich will für die Ankunft des Gottes kämpfen, der noch nicht da ist." Dies ist die Verhöhnung christlichen Heldentums durch Bernard Shaw. Wenn sie doch hinhören wollten!

Die Tat des Ferrovius ist aber auch der theatralische Drehpunkt. Sie gibt die äußerlich glückliche, die komödienhafte, die märchenhafte Lösung der Situation. Denn als der Kaiser — Egon Friedell hob die Figur mit freundlicher Frivolität zur zweitwertvollsten Leistung des Abends — sieht, wie der irrtümliche Christ sechs Gladiatoren in Stücke haut, da ist er schlechterdings entzückt:

„Wenn Christen so fechten können, dann will ich, daß nur noch Christen für mich fechten. Ich befehle euch, Christen zu werden! Hört ihr!"

Dies ist (von dem umrahmenden Possenulk abgesehen) der einzige ‚Witz' im Stück; aber es ist ein wahrhaft aristophanischer Witz, ein Witz von weltgeschichtlichen Dimensionen — wie alle Shawschen Witze nur eine groteske Verkürzung einer großen Wahrheit. Nach der Seele des Christentums wird hier seine Entseelung aufgedeckt: das grausige Mißverständnis, in dem es seit den Tagen des blutigen Konstantin als Staatskirche in den Dienst roher Gewalt hineinwuchs. (Wer kein guter Christ ist, ist kein guter Soldat! sagt Wilhelm der Zweite.) Von diesem Drehpunkt des Stückes aus sieht man auf den Weg, den die hier noch groß und rein ringende Religion zum offiziellen Staatschristentum machen wird: zu jener fühllos offiziellen Repräsentation, wie sie die glaubenslosen Römer dieses Stückes haben, welche die christlichen Gläubigen „Atheisten, hochmütige Ketzer, staatsgefährliche Rebellen" schelten — kurz: all das, was der saturierte Staatschrist von heute jenen zu hören gibt, die aus lebendigem Bedürfnis für eine religiöse Erneuerung wirken. Diese Römer hat man wiederum Bernard Shaw als unwürdigen Ulk ins Schuldbuch geschrieben: sie sind in ihrer trocken tüchtigen, der preußischen so verwandten Schneidigkeit, in ihrer phrasenlosen Sachlichkeit ganz einfach historisch richtig charakterisiert. Zugegeben, daß es zwei oder drei Momente irischer Clownerie gibt, wo sich Shaw an frechen Anachronismen ergötzt, so ist, wie in ‚Caesar und Cleopatra', in diesem Märchenspiel sein Römertum doch tausendmal mehr von geschichtlicher Wahrheit erfüllt, als alle fünffüßigen Jambendramen der Welt zusammengenommen. Lest den Mommsen, wenn ihr schon den Shaw nicht lesen könnt! („Geister, wie er, bauen auf, indem sie sehen, was andre nicht zu sehen Phantasie genug hatten" — so sagt von dem künstlerischsten unsrer großen Historiker der geniale Mann, den das glücklichere Amerika zum Führer wählte: Woodrow Wilson.)

Damit aber kommen wir von der Psychologie Shaws zur Psychologie seiner Kritiker. Sie beweisen einmal, daß im tiefern Sinne die Bemühungen des Naturalismus vergeblich gewesen sind: da sie eine Sachlichkeit, die irgend einer humanistischen Tradition widerspricht, nicht ernst nehmen können. Was anders ist als bei Seneca und Schiller, das muß einfach Ulk sein. Die innere Heiterkeit, von der diese Christen nach Art aller geistig Ueberlegenen erfüllt sind, und die ihnen Kraft gibt, auch angesichts des Todes noch zu scherzen, die

keineswegs indiskret unterstrichene, aber freilich bitterkomische Sachlichkeit, mit der ihr seelenvolles Sein von dem schneidigen Zynismus und dem brutalen Autoritätsglauben der Staatsrömer sich abhebt: all diese höchsten Respektsbezeugungen Shaws vor dem freien Geiste galten ihnen als lächerliche Travestie. Wenn in Deutschland Einer lacht, zieht der Leutnant von Zabern den Säbel, der Kritiker die bedeutenden Kummerfalten. Die Würde der Uniform geht über alles — das einzig würdegebende Wesen des Rechtes und des Geistes darf man als unerzogene Rüpelhaftigkeit behandeln. Sie beweisen zum zweiten, daß sie nicht die innere Beweglichkeit haben, um dem Tempo eines Shawschen Geistes zu folgen. Wenn die erste Szene sie auf Ulk eingestellt hat, so können die allerbündigsten und deutlichsten Erklärungen des Dichters sie nicht veranlassen, zu bemerken, daß inzwischen ein bitterer Ernst an die Stelle des Ulks getreten ist; so ist eben alles ein blasphemischer Spaß. Sie hätten allenfalls ein Recht, sich zu beklagen, daß so Großes, so tief Ernstes in einen unwürdigen Rahmen gestellt ist. Aber sie sehen überhaupt nur den Rahmen. Und das kommt wohl, drittens, daher, daß diese strengen, aber aufgeklärten Tadler überhaupt kein persönlich aktives Verhältnis zur Religion haben. Sie kennen nur ihre Formen als eine zu schonende Sache der Anderen und verkennen deshalb den religiösen Geist, der in freier und dadurch künstlerischer Bewegung erst neue Form sucht. Als die geile Gemeinheit des Quo-vadis-Films sich an der Märtyrerlegende vergriff und das Bild des Heilands selbst im rissigen Film zitterte: da erhob niemand den (o so gebotenen!) Entrüstungsschrei über Blasphemie. Denn da war ja die konventionelle Form gewahrt und ‚nur' entseelt! Und wenn Shaw, den Heroismus der Urchristen psychiatrisch herabgedrückt hätte, ihn analytisch in Hysterie, Sexualität, Autosuggestion und was weiß ich zerlegt hätte — zumindest die ‚Modernen', die ‚Feinnervigen' hätten bewundernd applaudiert. Aber solch bloß äußerliche Erklärung ebenso wie die pilotysche Geschichtsform verschmähend, gibt Shaw die reine Innenkraft, die kindliche Seele und den hohen Geist, die getreu bis in den Tod um die Krone ihrer himmlischen Würde ringen, gibt sie (mit höhnischer Absage an seelenlos glatte Konventionen) mit dem großen überzeugten Ernst eines Menschen, der selbst durch den Geist und für den Geist lebt, eines Weltbesserers, der da streitet, „für die Ankunft des Gottes, der noch nicht da ist". Seine sittlich entrüsteten Kritiker aber wissen durchaus nicht, wie sehr sie ihrer selbst spotten.

Hamlet

Wie Reinhardts ‚Hamlet' entstanden und einmal gewesen ist, das kann, möge, sollte, müßte jeder, ders nicht weiß, auf den letzten dreizehn Seiten meines Buches über den Mann und sein Werk nachlesen. Hätte Reinhardt selbst es getan, so wäre ihm vielleicht doch nicht ratsam erschienen, für den repräsentativen Shakespeare-Zyklus auf eine Form zurückzugreifen, die er bereits überwunden hatte: auf den ‚Hamlet' ohne Hamlet. Reißt einem Menschen Hirn und Herz heraus und redet uns eifrig ein, er lebe, denke und fühle: so etwa ist es, wenn Reinhardt alle seine Künste an einen ‚Hamlet' wendet und verschwendet, in dessen Mitte nicht mehr, wie 1910, Bassermann, sondern wieder, wie 1909, Moissi steht. Es ist so rätselhaft wie schädlich. Der Blick beider Augen wird auf die ‚Künste' abgelenkt, die doch manchmal nur ein Auge vertragen. Was nützt, zum Beispiel, eine Stilisierung, die nicht durchgeführt ist! Ich bin bereit, mir das nackteste Podium vor dem schlichtesten Vorhang als das Prunkzimmer des Polonius vorzustellen; aber dann stört mich auf der nächtlichen Terrasse die Leibhaftigkeit von Kanone und Kohlenbecken. Man appelliere an mein äußeres oder an mein inneres Gesicht, und nicht abwechselnd an dieses und an jenes. Es fehlt auch sonst die Konsequenz. Alte kleine Striche werden aufgemacht, was kein Malheur ist; aber Hamlets Begegnung mit dem Hauptmann des Fortinbras wird gestrichen, worauf kein Regisseur je verfallen dürfte. Schildkraut weint glaubhaft um Hekuba und überläßt — ist das schon dagewesen! — einem Figuranten seine Rolle in der ‚Mausefalle', in die den König sein Gewissen nach Reinhardts Meinung auf eine veraltete Weise bringt. Bei Shakespeare scheint Claudius, da er plötzlich aufbricht, allen außer Hamlet, seiner Mutter und Horatio, einfach unwohl. Bei Reinhardt rückt er den Komödianten auf den Leib, spielt in Todesangst mit und verrät sich so dem ganzen Hof als Kerl, der Butter auf dem Kopfe hat. Was eine tadelnswerte Originalität! Hamlets Belehrung der Schauspieler gilt mutatis mutandis erst recht für ihre Regisseure, die ihnen ja doch mit gutem Beispiel vorangehen sollen. Wer Helsingör so schreckendräuend zu beschwören, Hamlets Apotheose so weihevoll in Musik zu setzen und zwischendurch viele Szenen so shakespearetreu zu erschöpfen versteht: der ist an keiner Stelle auf die Mätzchen seiner eigenen Kopisten angewiesen.

Aber auch dann an jeder Stelle auf seine Schauspieler. Ein paar Neubesetzungen haben das Bild nicht wesentlich verändert. Herr Danegger, statt den Geist im Geisterton zu sprechen, versucht es fälschlich mit der Charakteristik in drei, vier Tönen. Herr Delius ist ein hübscher Laertes. Schwester Ophelia wird durch das blutjunge Fräulein Eckersberg endlich einmal die demi-vierge, für die Shakespeare nur noch nicht den Namen gehabt hat. Frau Bertens ist als Königin ein bißchen zu passiv. Am besten: Herr Krauß, weil er die Schmähadjektiva, die dem geflickten Lumpenkönig nachgerufen werden, unerschrocken zu einem Portrait zusammenträgt, das sie als berechtigt erweist. Dazu die alte Garde: Waßmanns Rosenkranz mit seinen erschreckten Blödiansaugen; Pagays sanftkomischer Totengräber; Kühnes theaterhistorische Studie des Zweiten Schauspielers; Wintersteins prachtvoller, klassisch gewordener Horatio. Sie alle aber, ob an sich zulänglich oder unzulänglich, haben den Fehler, daß man sie in dem Maße zu viel beachtet, wie man Hamlet zu wenig beachtet. Moissi und Hamlet: das ist, als ob im versteckteſten Winkel eines gotischen Domes derjenige, der auf hoher Kanzel dem Volk von der Bestimmung dieses Hauses künden sollte, ein paar versprengten Gläubigen vormimt, daß ihm aufgegangen sei, wo Gott wohnt. Ein wohlzuleidender Priester. Jung, mit gierig glühenden Augen, verräterischen Mundwinkeln, sehnigem Körper, fliegenden Händen, brandenden Mienen, berückendem Organ und jener unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit des Wesens, mit der man ein Genie und ein Hohlkopf sein kann. Er rackert sich ab, der sympathische Priester. Er packt sein Thema bald an dem, bald an dem Zipfel. Er hat ‚Einfälle'; schillernde, bestechende, ja, zweimal gradezu erleuchtende Einfälle. Er ist ergeben und höhnisch, ehern und süß. Er versichert euch hoch und teuer und immer wieder, daß er die Weihen empfangen hat. Einmal bleibt ihm gar vor künstlicher Erregung seine wunderschöne Stimme weg. Aber, ach: er weiß nicht, wo Gott wohnt, der junge Priester. Er ist gedankenarm und seelenschwächlich. Die Worte steigen auf, der Sinn hat keine Schwingen: Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen. Nach einer halben Stunde hört man kaum mehr hin, verzieht sich langsam und blickt drei Stunden sehnsuchtsvoll nach jener hohen Kanzel, auf der vor kurzer Zeit ein wahrer Priester Shakespeares von den Wundern seines, unsres Gotts gezeugt hat.

Caruso / von Oscar Bie

Das berliner Opernhaus, das sonst wegen eines Sängers oder einer Sängerin niemals einen besondern Zulauf hat, wird gestürmt, wenn es um Caruso geht. Die Karten werden zu Kassenscheinen, die Anwesenheit zu einer Steuereinschätzung. Eine amerikanische Leidenschaft kommt über die berliner Gesellschaft, die hier einen Mittelpunkt zu suchen scheint, den sie in sich selbst nicht findet. Sie selbst hat bis heute keine Form für ihre Existenz entdeckt, sie hat sich über keine Zeit und kein Milieu geeinigt, sie besucht sich mit Willen und gegen Willen, ladet sich nach Listen und Verpflichtungen ein, trennt die Unterhaltung nicht von der Fütterung, die Musik nicht von der Unterhaltung, höchstens die Fütterung von der Musik. Zentralpunkte sind das Essen und das Konzert: alles, was maßlos in die Länge zieht und auf die natürlichen Bedürfnisse, etwa zwei Stunden lang mit Freunden zu sprechen oder Fremde zu beobachten, keine Rücksicht nimmt. Da kommt Caruso. Und auf einmal bildet sich eine geschlossene Masse von Interessen, die sich auf diesen Punkt richten. Wochenlang wird vorher diskutiert und das Problem der Billettbestellung erhitzt die Geister. Man fühlt sich dem Ereignis gegenüber verpflichtet. Obwohl man sich in einer ruhigen Stunde gestehen möchte, daß man sicherlich auch leben und repräsentieren könne, ohne Caruso gehört zu haben, kommt man in den andern Stunden, die von der Rede der Gesellschaft getragen werden, nicht über die Suggestion der Massensehnsucht hinweg. Es ist, als ob in allen Salonen Fäden gesponnen würden, Fäden eines ganz extremen Genußwunsches, einer letzten, unüberbietbaren Genußmöglichkeit, die irgendwo geknotet werden müssen, um nicht das Leben zu verwirren. Caruso ist der Clou. Ihn zu hören, ist eine Hofeinladung im Reiche der Kunst, mehr: eine Selbstbestimmung der Gesellschaft zu einer künstlerischen Réunion ohne Vergleich. An diesem Abend bleiben alle Zeit-, Milieu- und Unterhaltungs-Verlegenheiten zu Hause und, statt sich eine Pièce zu schaffen, verlegt man sie in ein öffentliches Theater. Stumm liegt die Lösung auf den Gesichtern der endlich befrackten Herren und endlich dekolletierten Damen: Wir sind hier unter uns und wollen uns von Caruso begeistern lassen, dem wir zehntausend Mark für den Abend bewilligen. Wir sind die Caruso-Menschen, die wir uns seinetwegen hier getroffen haben (— wo ist denn heut der Kultusminister? —), seinetwegen und unsertwegen an diesen drei Abenden, die am besten zu Anfang der Saison liegen, und wir klatschen auf sein Bajazzo-Lied.

Ich habe, während ich dies sage, durchaus kein spöttisches Lächeln auf den Lippen, sondern im Gegenteil: wenn ich es mir so recht überlege, finde ich diese Caruso-Begeisterung höchst überraschend und lobenswert. Die Deutschen unterscheiden sich von allen andern Nationen in Theaterfragen dadurch, daß sie vom Theater alles verlangen, ohne ihm nur das Geringste zu geben. Die romanischen Völker gehen ins Theater mit der Lust am Schauen und dem natürlichen Interesse für den Schauspieler und Sänger, in London und New York ist es nicht anders, in Wien erst recht nicht. Nur wir, die wir gar keine Theatermenschen sind, treten an dieses Institut mit allen möglichen Forderungen heran, die es garnichts angehen — Bildungsfragen, historische Kenntnisse, Interpretation. Wir fragen: Ist das Shakepeare? oder: Spielt der den echten Schiller? Wir lassen uns nicht leicht einnehmen von dem wirklichen Leben eines Theaters, das garnicht banal zu sein braucht, oder dem eines Sängers, der garnicht ein Reißer zu sein braucht; ich glaube, wir verstehen manchmal garnichts von dem eigenen persönlichen Reiz einer originellen und phantasievollen Aufführung oder eines persönlichen und eigenartigen Darstellers. Die Komödianten sind uns noch sehr Diener der Literatur, die Theater Lesezirkel und die Sänger Beamte. Es ist wahr: hier in Berlin ließ sich statistisch feststellen, daß weder Kraus noch die Destinn oder die Hempel jemals Einnahmen des Abends vermehrt haben, nur weil sie aufgetreten sind. Sie zogen nicht im Engagement. Die Einzige war Geraldine Farrar, die gewiß gesanglich nicht einwandfrei, aber eine interessante Persönlichkeit ist, als menschliche, gesellschaftliche, mondäne Erscheinung. Wäre Caruso hier engagiert, wäre er vielleicht der Prophet im Lande. So aber kommt er nur einige Male, als Stern zu leuchten, und dann tritt das Publikum aus seiner Reserve heraus, und der Berliner ist nicht wiederzuerkennen, der selbst andern illustren Gästen gegenüber so zweifelnd und zurückhaltend bleibt. Hier ist es, daß er vom Theater nicht bloß Beamte verlangt, sondern dem Künstler auch eine Liebe, Verehrung, Rücksicht und Begeisterung entgegenbringt, die dieser in den wirklichen Theaterstädten nicht ehrlicher finden kann. Statistisch: der Orpheus der Schumann-Heink ist selbst am Sonntag leer, der Don José des Alvares, die Carmen der Gutheil-Schoder, die Isolde der Faßbender oder Walker, der Falstaff Maurels, die Monte-Carloer mit Renaud und Schaliapin, Battistini und vieles andre ist eine halbe Sache — Caruso ist überzeichnet.

Und nun komme ich zur eigentlichen Lösung, zu dem, was mir an diesem kunstgesellschaftlichen Phänomen am bedeutungs-

vollsten erscheint: Caruso ist nicht bloß ein Liebling des Publikums, sondern auch, wie man früher sich ausdrückte, der Musen, aller Musen, die ihn begnadet haben. Er antwortet der Begeisterung mit wirklicher Kunst, und er ist eine Erscheinung von so starker Kraft, daß er Völker aus dem Schlaf wecken kann. So hat er Berlin geweckt, und er hat das Verdienst, ihm jedes Jahr wieder etwas Theatermut gemacht zu haben, vielen auch etwas Lebensmut. Ich spreche das nicht leichtsinnig aus, ich überschätze weder das Theater noch die Musik noch die Singerei: aber ich habe in den Augenblicken, da diese wie aus einem Schlaf geweckte Begeisterungsfähigkeit unsrer Theatergänger und Carusos außerordentliche Kunst in Flammen zusammenschlugen — in diesen Augenblicken habe ich eine Daseinssteigerung erlebt, die aus der Angelegenheit der Bühne wirklich eine des Lebens gemacht hat. Caruso ist nicht, wie es Kainz war, Stimmungen so unterworfen, daß er in die Verlegenheit kommt, an schlechten Abenden seine Routine, statt seine Rolle zu spielen. Bei einer guten Stimme geht das nicht; sie hat zuviel elementare Kraft und Schönheit. Aber seine fast gleichmäßige Kunst hat Momente, in denen sie sich noch über sich selbst hinaus steigert, an einer Partnerin entzündet oder sie berauscht und dadurch sich selbst beflügelt. Eine kleine Gemeinde — wie wenig Menschen füllen dies Opernhaus — erinnert sich ihr Leben lang an den ersten ‚Aida'-Abend Carusos mit der Destinn, wie da die beiden schönsten Stimmen der Welt sich fanden, sich in Feuer setzten, steigerten, fortrissen, übertrafen und wieder ruhig zu machen suchten, sich suchten und liebten und vereinigten, eine Stimmenhochzeit feierten, die das Haus zittern und weinen machte. Was Theater und ‚Aida' und Amerika und Neapel und Prag und Billett und Frack und Auto und Garderobe — Lebensräusche gab es von ungeahnter Stärke, gleichzeitiges Atmen, saugende Sinne, eine Empfindung, als ob alle sängen, alle, die nie singen können, alle durch diese beiden göttlichen Stimmen ihren stummen Gesang herausholten, eine Befreiung für uns alle, die die beiden da vom Druck erlösten und in den Himmel zurückschickten, wir an ihren Lippen hängend, mit ihren Kehlen sprechend, mit ihren Körpern fliegend in ein Reich, voll Mut und Kraft und Schönheit — nicht nachdenken, keine Worte, nur hören und hören in die Unendlichkeit. Eine kleine Gemeinde erinnert sich dieses Abends, wie ein Geheimbund, der sich durch Zeichen zu verstehen gibt: wir wissen es. Und wieder kam ein andrer Abend, ein verschiedener, neuer, und doch nicht schwächerer: Caruso mit der Hempel in der ‚Bohème'. Statt

zweier aufglühender Stimmen diesmal das Schauspiel einer wundervoll führenden und einer hingebend geführten Stimme. Er ganz Kraft und Männlichkeit und Lebenserfahrung und Stolz und Bewußtsein, stark und voll, mutig und sicher — sie ganz Weib, erwachend und in herzlicher Dankbarkeit, frühlingshaft süß und lieblich fein, Blüte und Farbe und Schmetterling, mit der höchsten Freude derer, die sterben sollen. Die beiden gehen zum Schluß des ersten Akts in Liebe dahin. Ihr Duett ist ein Naturphänomen. Auf seiner Heldenhaftigkeit ist ihre Süße. Er führt ihre Stimme, wie der Tänzer die Tänzerin führt. Er gibt der Phrase Atem, Klang und Licht, und sie folgt ihm in rührender Holdseligkeit, gleich als ob sie seine Bogen füllen, seine Linien vermenschlichen wolle, im zitternden Verlangen von entzückender Natürlichkeit des Stimmausdrucks, im hingebenden Werben von reizend vielfältiger Anmut. Welches Vergnügen hatten alle, die das Haus besuchten, um die Vereinigung dieser beiden Organe zu studieren und zu genießen, die nicht an Rollen und Noten und Naturalismus und Operntechnik dachten, sondern nur dies eine beobachten wollten, was eben nur dort zu beobachten war: den Mut des Mannes und die Hingabe des Weibes in denjenigen Exemplaren von Stimmen, die sie heute am besten verkörpern und die, auf schöne Momente ineinandergefügt, ein Wunder uns zu ahnen geben. Eine Stimme ist mir so viel. Eine Stimme ist der unübertreffliche Ausdruck aller wirklichen Schönheiten und aller zum Licht drängenden Empfindungen. Die Stimmen sind verteilt, in hundert Spielarten. Das Theater vereinigt sie. Es ist ein Tempel, keine Literaturanstalt.

Caruso ist ein Kind im Leben. Eine feine Unbefangenheit, eine spielerische Naivität kleiden ihn gut. Man hört ihn selten von Kunst reden, hier und da hat er einen Freund, Schicksale erregen ihn, die Reise läßt sie vergessen, die Welt ficht ihn nicht an, er bleibt schließlich für sich und spielt mit den Dingen. Er dalbert wie ein Vierjähriger, amüsiert sich mit Pianolas wie ein Zehnjähriger und karikiert mit wenigen geschickten Strichen seine Umgebung, aber vor allem sich, wie ein Zwanzigjähriger, der von seines Vaters Gelde lebt. Wenn er die Bühne betritt, löst es sich, der Neapolitaner hat die natürliche Geschicklichkeit, Rollen zu gestalten, der Karikaturist hat die größere, sie zu Charakteren zu erheben. Caruso zwischen Carmen und Micaëla vor Verzweiflung keuchend, als Bettler des Lebens und der Liebe vor der geputzten Carmen, die er erdolchen wird, obwohl er fast vom Schicksal erfleht, daß er es so weit nicht treiben müsse, Caruso als Bohémien mit der

routinierten Lust am Elend und dem Humor der kleinen Lebensfreuden, als Rigoletto-Herzog, als Ricardo süß zerfließend in seine frevlerische Liebe, als Bajazzo mit dem Wissen um alles Bajazzotum seines und deines und unsres Lebens — das wäre genug an sich. Es ist scharf und sicher, Bilder eines Malers. Aber es ist nur der Fond für die Mimik seiner Stimme. Diese Stimme ist weit von allem, was Tenöre kompromittiert; von Affektiertheit und Pose und hohlen Renommagen hoher C's und rollender Passagen. Sie ist gesättigt von Ausdruck und Schönheit. Aus dem Körper kommt sie, voll und reich und männlich, eher dunkel als hell, eher baritonal lebenswahr als tenorhaft kurios, und sie führt Ströme von lagernden Farben mit sich, die sie auf ihrem Wege verschwendet. Es glänzt braun, grüne Lichter blitzen, blaue Fernen öffnen sich, violette Ahnungen streichen. Die Stimme eilt nach den Lippen zu, um sich möglichst vorn zu halten, schön flach und elegant zu bleiben, aber sie verleugnet dabei ihre tiefe und volle Herkunft nicht, den Wurzelboden nicht, das eigentümliche Aroma, wie Altistinnen, die gut in Höhe gebildet werden. Im Kopfe schlägt sie dann eine neue Residenz auf. Sie wendet sich zurück und läßt, glockenrein anklingend, den Pianokopfton entstehen, in dem, wie von oben gesehen, alle Farben des Bruströegisters in einer neuen und eigentümlichen Beleuchtung, ahnungsvoller und mystischer, hindurch schimmern; oder sie wendet sich hinaus und führt die melodische Linie unmittelbar durch die hohe Lage in ein Himmelreich von heroischem Glanz, von heißen Heldenhaftigkeiten, in denen alles, was dieser Leib geben kann, in fortreißender Kraft und Leidenschaft Ausdruck wird: man glaubte die letzten Ventile schon geöffnet — nun erst wird man des ganzen Zaubers und der erschütternden Freiheit dieses Organs gewahr, das Leiden und Freuden mit unwiderstehlicher Gewalt hinausruft. Vor diesem Heldentenor beugt sich eine Welt. Er singt ihr Wahrheiten von Schönheit und Tugend entgegen, die sie mehr überzeugen als alle Aesthetik. Sein Glanz blendet himmlisch. Aber dies Wagnis der Gottwerdung einer Stimme ist dem Menschen nur durch letzte Kunst möglich. Natur würde umschlagen, Kunst gibt die Souveränität. Man vergleiche: Ernst Kraus ist eine Natur, männlich deutsch und kernhaft siegreich an seinen besten Abenden, ein Don Juan aber seiner Kunst, die er regellos nach Laune und Stimmung dahingibt, plötzlich ein wahrer Sänger, plötzlich ein nervöser Mensch, dem die kleinste Störung die größten Verlegenheiten in der Auswechslung der Register oder in der Tonbildung unpassender Lagen bereiten kann. Die Destinn hat von der Natur das sinnlichste, farbigste Organ,

das je einem Weibe beschert wurde, ihre Kunst ist höchster Instinkt, Gefühl für das Richtige, ein wunderbares Modellieren der Phrase und der Dynamik während des Singens nach dem Ohr, nach der Kehle, wie eine Impression von Kunst, deren Entstehung man zusehen kann. Lilli Lehmann hat den weitesten Horizont, den je eine Sängerin beanspruchte: sie kann Heroisches und Koloraturiges, Deutsches und Italienisches, bleibt aber kühl und bewahrt sich hygienischer, als irgend eine andre, die Technik. Die Hempel wird an Horizont sie nicht erreichen, obwohl sie schon von der Hugenotten-Königin bis zur Mimi herrscht, aber sie wird an persönlicher Farbe und Herzlichkeit des Vortrags diese Begrenzung quittieren. Man vergleiche: den einen ist dies, den andern das gegeben, und jeder stellt einen einseitig wertvollen Typus dar. Caruso hat nichts Typisches, er ist kein wunderbares Fragment, er ersetzt nicht durch Tugenden seine Mängel, sondern er ist ein Gesamtkunstwerk von Sänger, das man für unmöglich halten müßte, wenn es nicht lebte. Das Stimminstrument hat er wie die Melba, den Horizont wie die Lehmann, die Farbe wie die Destinn, ein Kerl ist er nicht weniger als Kraus, und die Sembrich übertrifft ihn nicht an mondänem Glanz. Seine Technik ist die aller Großen: sie steht sicher und fest vor dem Gesang da, die Phrase ist gebildet, ehe sie erscheint, die Dynamik verteilt, ehe sie beginnt, alles Gesungene ist ein Werk überlegter Disposition, in der Atem und Bindung keinem Zufall überlassen bleibt. Wie entzückend leicht scheint er die Donna mobile hinzuträllern, wie sich zu freuen über gewisse Atembogen, die, indem sie ein paar Noten mehr hineinnehmen, diesen eine neue seelische Nuance leihen, wie scheint er zu improvisieren in dem ihm eigentümlichen Hinaufziehen hoher Töne, die er wie lustwandelnd durch die Skala sucht — und doch ist dies alles Technik der Technik, genialster Fleiß, ein Studium, das, von der Eigenart der Stimme ausgehend, sie in Gesetze bringt und die Phrase bis aufs letzte Detail lebendig macht, wieder zurück nach der Natur hin. Das ist etwas Einziges. Der Aesthetiker würde sagen: das Besondere ist allgemein geworden. der Stil Persönlichkeit. Wir sagen einfach: es ist ein beneidenswerter Künstler, der so viel schulmäßige Technik lebendig zu halten und so viel frische Natur in Form zu bringen weiß. Möge uns allen eine Ahnung davon beschert werden.

Möge uns allen — nein, es ist nicht das Singen und die Noten: schöne Stimmen sind Götter, die uns wirklich helfen und uns sogar die ewigen Gebete abnehmen. Sie schwimmen wohl im Glanz der Gesellschaft, werden über Erdteile exportiert, durch Pullmanwagen transportiert, in Kostüme gesteckt und gegen

Billettkassenscheine gezeigt oder auf Grammophone gezogen, aber das alles hat ihnen noch nichts geschadet. Die Fürsten der Renaissance und die Flugtechniker von heute suchen sie in gleicher Weise. Sie ahnen da etwas, was ihr Leben ihnen sonst nicht gibt: die letzte Schönheit menschlichen Ausdrucks, die sie stündlich berufen sind zu versäumen. Und wenn sie nicht mehr Fürsten und nicht mehr Aviatiker sein werden: das frohe Singen werden sie nicht zu Schaden bringen.

Aus einem Werk über ‚Die Oper', das bei S. Fischer erscheint und hier bald nach Gebühr bewundert werden wird.

Manon Lescaut / von Fritz Jacobsohn

Da verarbeitet ein ganzes Quartett von Librettisten einen welthistorischen Roman spottschlecht (welthistorische Romane werden immer spottschlechte Textbücher), und zum Schluß kommt ein Werk heraus, das durch seine Musik siegreich wirkt, trotz vielen schwachen und leeren Stellen; da entsteht eine Oper, die packt und reizt, ohne darauf hinzustoßen, daß sie das will. Der ältere Puccini ist ganz im Kolportageroman untergegangen: bei der ‚Tosca' in der Vollkraft des Theater-Musikers, beim ‚Mädchen aus dem goldenen Westen' mit allen Anzeichen des Abstiegs. Hier aber, zum Beginn seiner Laufbahn, stellt er sich vor ganz neuartige, auch heute noch interessante Probleme, die andeutungsweise nur in ‚Bohème', sonst aber in seinem Schaffen nicht wiederkehren.

Was Puccini will, zeigt er schon hier von der ersten bis zur letzten Note. Er untermalt mit feinen Pinselstrichen die Situationen; er versteht es, die Stimmung einzelner Szenen wiederzugeben, oder bemüht sich wenigstens darum. Vieles klingt noch gemacht, äußerlich aufgetragen, willkürlich, als käme es nicht darauf an, wenn gelegentlich auch etwas andres da stünde. So besonders im schwachen ersten Bild. Das zweite ist gleich ganz anders, ist vor allem von einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit in Farbe und Rhythmus. Die Melodik in den heitern Szenen ist zu zart und dünn, um in die Breite zu wirken. Aber in der großen Liebesszene schwingt eine vornehme, kultivierte Seele. Da, wo viele unfehlbar auf irgend einen Schmachtfetzen gekommen wären, arbeitet Puccini nicht so sehr auf die Linie wie auf die Intensität des melodischen Ausdrucks hin. Eine Szene wie das Wiedersehen zwischen Manon und Des Grieux hat Puccini selten überboten. Sie ist hinreißend, italienisch und dabei in der Harmonik durchaus selbständig. Die spätere, kurze Liebesszene am Kerkerfenster rauscht zwar hymnenartig auf, ist

aber davon nur ein schwacher Abglanz. In diesem dritten Bild zeigt der Theatraliker schon seine Klaue. Der grandios gespenstische Chor mit seinen verhallenden Bässen ist ein geniales Stück in Haltung und Färbung (als Vorbild dürfte der Gewitterchor in Verdis ‚Othello' gedient haben); und eine Steigerung bedeutet die Abschiedsszene der Liebenden, die drängend und wuchtend auf den spätern Veristen hinweist. Dem letzten Bild fehlt in all seiner niederdrückenden Trostlosigkeit das Letzte, Zwingende; das gequälte Herz fände gern Erquickung an versöhnlicheren Tönen, aber nur ein kurzes Aufflackern des Liebesmotivs erinnert bei diesem schrecklichen Ende an bessere Zeiten. Hier siegt der Stimmungsmaler über den Musiker und zwingt ihn, auf sein schönstes Recht zu verzichten: auf das Recht, mit Tönen zu lügen.

Das Deutsche Opernhaus hatte einen Stil für dieses Werk gefunden. Es ging, unter Hartmanns Regie, über das sonst eingehaltene, sogenannte anständige Niveau hinaus, und die Aufführung wäre von noch größerer Wirkung, wenn die Manon von Hertha Stolzenberg mehr als ‚nett' wäre. Das richtige Singen allein macht es nicht, oft sogar nicht einmal das gute Singen. Hier fehlt etwas. Alexander Kirchner hat mehr Leben, und wäre seine Stimme nicht so umschleiert, so böte er beinahe reine Freuden. Die andern waren brave Vertreter ihrer Partien, voran Herr Bilk, der durch Frische auffällt. Das Orchester unter Waghalter spielte mit fast italienischer Verve und war dabei so gemäßigt, wie sonst nie unter diesem Kapellmeister. Der hat hier wieder einmal seine außergewöhnliche Begabung bewiesen; er sieht aus der allgemeinen Anerkennung, daß es nicht immer notwendig ist, laut zu spielen, um gelobt zu werden. Nach Bülow ist der beste Kapellmeister der, von dem man am wenigsten merkt. Wie wichtig er für die Totalität ist: das weiß ja der letzte Abonnent.

Die lange Jule / von Alfred Polgar

Carl Hauptmanns lange Jule, sonst eine brave Frau und Mutter, wird zur Löwin in schlasischer Mundart, um ihr „Vattergutt" wieder zu bekommen. Der Vater der langen Jule nämlich hat sie zugunsten seiner zweiten Frau enterbt und dem „Dreiblatt-Schuster", einer habgierigen, vom Zuchthaus gestempelten schwarzen Seele, das Versprechen abgenommen, eine Hypothek aufs Gut (die der Schuster in Händen hat) um keinen Preis herzugeben. Die lange Jule aber, von einer fürchterlichen Energie besessen, von einer maniakalischen Sehnsucht nach dem

Vattergutt geplagt, weiß das finanztechnische Hindernis zu besiegen. Sie legt zu einem Haufen Gold noch ihre spätherbstliche Frauschaft als Draufgabe, und da kann kein Schuster Nein sagen. Endlich hat die lange Jule ihre Hypothek, endlich kann sie die Stiefmutter vom Vattergutt verjagen, endlich kann sie Freudenfeuer anzünden und Triumph tanzen wie Elektra im Finale! Aber da geht das väterliche Gut auch schon in Flammen auf. Der alte Jonathan dürfte es angezündet haben. Der alte Jonathan ist ein halbirrer bäuerlicher Sonderling, der mit einer Art lucider Güte durchs Stück evangelistelt. Ein stellenweise erleuchteter Tepp (wie man unter andern dialektischen Himmelsstrichen sagen würde), der mit seinem Heiligenschein auch in Angelegenheiten leuchtet, die ihn eigentlich nichts bekümmern. Denn daß er mit Jules Vater bei der fahrenden Artillerie gedient hat, ist keine ausreichende dramatische Legitimation. Kurz: der alte Jonathan zündet als Missionar des Schicksals Jules Vatergut an, und die arme Frau, um den Preis ihrer schauerlichen Kämpfe betrogen, öffnet sich die Pulsadern.

Der Zuschauer bewahrt angesichts dieses vieraktigen Beitrags zur Pathologie der fixen Ideen in bäuerischen Hirnen durchaus killes Blutt. Ein paar spukhaft-drastische Bühnenaugenblicke bleiben in Erinnerung. Wie Jules Mann hastig, sozusagen: geistesgegenwärtig, einen Choral auf dem Spinett spielt, um die entfesselten Geister des Hasses und der Bosheit zu bannen (er macht ein musikalisches Kreuzzeichen gewissermaßen); wie Jules kranke Seele mit dem Gespenst des Vaters unheimliche Zwiesprach führt; wie Jules Freude über den endlichen Sieg in Taumel und Gelächter ausbricht, die eigentlich nur ein überschriener Jammer sind. Von diesen theatersinnreich komponierten Momentbildern abgesehen, hat ‚Die lange Jule' wenig Verlockendes. Die asketische Dürre des Spieles ist verdächtig: ist es die eines heiligen oder die eines armen Mannes? Getreulich wird das nun schon ziemlich abgegriffene Schema der naturalistischen Ballade festgehalten: Einfachheiten zum Siedepunkt erhitzt; der Kartoffelacker als lyrischer Garten; die Hypothek als Märchen-Requisit; allzu Irdisches und allzu Entrücktes in eine Schleife geknüpft. Wenn es Tag wird, sagen die Menschen des Stückes nicht: „Es ist schon Tag," sondern: „Der Morgen zieht schon übers Gebirg herauf", oder so. Alle fühlen sich doppelt verpflichtet: einesteils zu Kargheit mit Erdgeruch, andernteils zu Poesie des Herzens mit himmlischer Perspektive. Der Kanal des Lebens stinkt, indessen der Quell des Volksliedes rauscht. Es ist ein gemischtes Vergnügen.

Der Abend der wiener Volksbühne war ein Triumph für Maria Mayer. In ihrem Spiel ist Tyrannis und Sklaverei des Blutes, trotzige Unterwerfung unters Gebot des eigenen Herzens, Erhabenheit und Raserei eines von allen Hemmungen losgeketteten Willens. Ein Menschenschicksal als Naturereignis. Und es ist in all ihrer verzweifelten, sinnlosen Rabies ein Erinnern an verlorenes Friedens-Paradies, eine Sehnsucht, gut, mütterlich, barmherzig, weich sein zu dürfen, die die scharfen Kanten der Figur mit einem Schimmer von Martyrtum sanft verwischt. Sehr schön spielt Frau Mayer das Hochrote, Entzündete, Fiebrige einer kranken Seele; in der Heftigkeit der fiebrigen Erscheinungen spricht es sich aus, welch eine starke, robuste Seele da vom Gift verzehrt wird. Mehr als wirksam auch das Starre, Trockene ihrer Herzensnot: das Nicht-Weinen dieser Frau hat etwas so eigentümlich Ergreifendes wie eines Mannes Weinen.

Antworten

J. G. Ihr müßt nicht immer meine Mitarbeiter bei mir verpetzen. Was Heinz Stolz über den Bühnen-Eindruck Ihres Stückes geschrieben hat, wird schon ebenso richtig gewesen sein wie das, was vorher Bab über den Buch-Eindruck geschrieben hat. Ihr gebt Flugblätter heraus und sagt darin, daß die Masse für Euch keine Macht sei. Dann müßt Ihr sie nicht umschmeicheln und wiederum keine Flugblätter drucken, die wild über Eure Kritiker herfallen. Eins oder das andre — beides zusammen geht nicht.

T. P., Wien. Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten. Der illegitime Liebhaber der Psychoannalieſe Reik hat ein tiefgründiges Werk über Arthur Schnitzler geschrieben, wie wenn dieser Schnitzler zu ihm in die Sprechstunde gekommen wäre, um geheilt zu werden. Gut. Aber böse ist, daß Schnitzler geäußert hat: „Es ist das Beste, was ich je über mich gelesen habe.“ Und da dies wiederum das Beste ist, was Reik je über sich gelesen hat, so gehen wir blühenden Zeiten entgegen.

M. B., Berlin. Da läuft jetzt ein Stück durch die Direktionsbüros, in dem gegen die Fremdenlegion abgehandelt wird. Darüber ließe sich reden: lesen Sie nach, was ich (am dritten Juli dieses Jahres) über die ‚Schiffbrüchigen‘ geschrieben habe. Aber soweit darfs noch nicht gehen, daß man nun vor jeder Vorstellung dieses Stückes einen einleitenden Vortrag hält. Das Theater als moralische Veranstaltung — um Himmels willen!

Professor Witkowski, Leipzig. Das ist hübsch, daß Sie zünftige Theaterkritiker auf der Universität heranbilden wollen. Schon sehe ich den Dr. theat., schon zerfallen die deutschen Theaterkritiker in solche, die ein Staatsexamen gemacht haben, und in solche... Aber wie werden Sie es anfangen? Glauben Sie, daß sich neue Blutmischungen zustande bringen lassen? Daß Talent zu lernen ist? Im Ernst: ein kleiner Vorteil wäre denkbar. Leichtsinnige und unfähige Reporter könnte man in Ihr Seminar schicken, und vielleicht würden sich diese Jungens bei Ihnen wenigstens die gröbsten Fachkenntnisse erwerben.

Wie hätte Bülow . . . /

von Theobald Tiger

Wie hätte Bülow hier das Schmalz gemeistert!
Verbindlich, liebenswürdig, ein Friseur,
der auf die Glatzen noch Pomade kleistert...
Und nun schickt man uns diesen Langen her!

Wie hätte Bülow eure Wut gemildert!
Er hätte süß und nett und amüsant
den „kleinen zaberner faux pas" geschildert —
und sieh, man hätte garnichts mehr erkannt.

„...Und ich persönlich bill'ge dies durchaus nicht...
und von der Memel bis Schleiz-Greiz...
doch ich verleugne meines Kaisers Haus nicht...
und, meine Herren, ein- und andrerseits...!"

Und kurz: das wär' nur so auf euch geprasselt,
Historie, Mots, Zitate, Eleganz.
Er hätt' ein bißchen mit dem Schwert gerasselt —
und dann: Heil, Willy, Dir im Siegerkranz!

Und hätt' geschlossen wie in alten Tagen:
fortissimo, erregt und mit Bumbum;
und wie mit Büchmann vor den Kopf geschlagen
so hättet ihr gesessen: stumm und dumm.

Und dann wär' alles seinen Gang gegangen,
zerflossen wäre der Empörungsgischt,
das Militär hätt' ruhig Kinder eingefangen,
auch Forstnern macht' es weiter nischt.

Wie hätte Bülow... ach, du meine Güte!
Nu sieh dir bloß den Bethmann Hollweg an!
Das ist so lang wie elf Zylinderhüte
und hat auch Hosen und ist doch kein Mann.

Er meldet, stolz und forsch extemporierend,
das, was ihm der Assessor aufgesetzt,
als Philosoph sich gänzlich abstrahierend
von dem Minister, welcher wacker hetzt.

Denn nun gehts los: die Bürger stehen dräuend
und finster und ein wenig ratlos da —
und wilde Phrasen furchtlos wiederkäuend
bewill'gen sie den Militär-Etat.

Und in dem lauten, streiterfüllten Tage
ergibt der Lange, ernst und voller Ruh,
sich in der Nase sinnend jener Frage:
„Wie hätte Bülow...?"

Schläuer, Mensch, als Du!

Rundschau

Christiane

Schon vor der Uraufführung hat sich Lothar Schmidt gegen den Bannstrahl gewehrt, den professorale Engherzigkeit ob der Stoffwahl gegen ihn schleudern könnte. Er darf ganz ruhig sein. Die Gründe für die Ablehnung seines Spiels aus der Goethezeit sind ganz andre. Es verstößt gegen den guten Geschmack, das philiströseste (gleichwohl den Philistern anstößigste) Liebeserlebnis Goethes just zu einer halbheitern Angelegenheit für den Theatermob herzurichten. Es verstößt gegen den guten Geschmack, Vorgänge, die mit komplizierten Seelenregungen und verborgensten Blutwallungen zusammenhängen, für ein Kostümstück auszubeuten, das einiges von den Umrissen und den aus Zeitdokumenten bekannten Worten, sehr wenig aber von Sinn und Seele der Geschehnisse bringt. Es verstößt gegen den guten Geschmack, sich Kino-Effekte zu gestatten, wie den, daß Goethe bei bengalischer Beleuchtung vor dem Hause der Stein in der Umarmung mit der Vulpius überrascht wird. Und es verstößt gegen den guten Ruf, den man immerhin als Verfasser neuberlinischer Lustbarkeiten errungen hat, wenn man Gestalten, die so plastisch und blutvoll in unsrer Vorstellung leben, wie Frau von Stein, Wieland, Karl August, durch die bequemste Assoziationscharakteristik des Bluts und der Plastik beraubt. Daß Lothar Schmidt die schlimmsten Entgleisungen ähnlicher Literaturgeschichtsspielereien vermeidet, indem er uns wenigstens den redenden Goethe erspart, ist doch nur ein kleines Verdienst. Und ist nicht einmal vor denen eins, für die sein Stück geschrieben ist, und die es als kurzweilige Folge lebender Bildchen aus dem Liebesleben Goethes wahrscheinlich überall so freundlich beklatschen werden, wie bei der Uraufführung im königsberger Neuen Schauspielhaus.

Franz Deibel

Ellen Richter

Es ist ja nicht nur der große Mime, der uns das Theater lieben macht. Gewiß: wir kommen nach Haus und sind voll von Ihm, wissen jede Bewegung, kopieren seine Stimmlagen, mühen uns ab, ihn ganz zu erfassen. Aber da war doch noch ... Da war doch noch so eine junge Dame oder ein junger Mann oder eine geringfügige Nebenrolle, die es uns antat. Und wenn wir recht hinsehen, so sinds oft genug diese Nebenrollen, diese Begleitmusik, die dem Großen einen Hintergrund schaffen, von dem er sich erst abheben konnte.

Da waren doch noch — zwei schlanke Beine, die ... Nein, so nicht, mein Lieber, so nicht! Es war eine junge Dame, und sie tanzte herum und hüpfte

und spielte mit ihren Beinen, aber durchaus nicht ins Junggesellenparkett, sondern so — weil es ihr Spaß machte. Ach, es machte ihr soviel Spaß.

Der dies erzählt, hat ganz recht. Es macht ihr wirklich Vergnügen, und wenn sie Jungens und Amors spielt, versteckt sie garnicht eine kokette, gepflegte Dame vom Theater unter prallen Höschen — nein: sie arbeitet so mit ihren niedlichen Gliedmaßen herum, hat eine ulkige, kleine Stimme und macht alles angenehm, wohlig und hübsch. Man ist nicht enthusiasmiert, aber man behält sie doch im Angedenken, im Kopf, der hinterher noch einmal alles repetiert: ihre runden Gesten, ihre festen Beine, ihre jungenshafte Beweglichkeit.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Karl Landegg: Wenn Männer richten, Ein modernes Justizbild. Cöln, Deutsches Th.

Karl v. Levetzow: Die Erben, Dreiaktige Tragikomödie. Berlin, Deutsches Th.; München, Hofth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

28. 11. Walter Flex: Klaus von Bismarck, Fünfaktiges Drama. Coburg, Hofth.

Hans Kyser: Erziehung zur Liebe, Ein ernstes Spiel in vier Akten. Bremen, Schsplhs.

N. E. v. Reznicek: Die Angst vor der Ehe, Operette, Text von Erich Urban und Louis Taufstein. Frankfurt a. O., Stadtth.

2. 12. Emil Alfred Herrmann: Das Gottes-Kind, Weihnachtsspiel. Dresden, Schsplhs.

4. 12. Hermann Bahr: Das Phantom, Dreiaktige Komödie. Darmstadt, Hofth.

Karl Friedrich Wiegand: Marignano, Fünfaktiges Volksdrama. Leipzig, Neues Th.

2) von übersetzten Werken

Wilhelm Krag: Der Hafen, Dreiaktiges Lstfpl. Bonn, Stadtth.

Ermanno Wolf-Ferrari: Der Liebhaber als Arzt, Musikalisches Lustspiel in zwei Akten nach Molière von Enrico Golisciani, deutsch von Richard Batka. Dresden, Opernhs.

Jubiläen

Der Mikado: 25, Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Die Kronbraut: 25, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Pygmalion: 25, Berlin, Lessingth.

Zeitungen und Zeitschriften

Gustav E. Pazaurek: Unser Bühnenbild und Ernst Stern. Kunstwelt III 3.

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Fritz Delius vom Berliner Th.

Breslau (Stadtth.): Klaus Pringsheim (Regisseur und Dramaturg der Oper) vom prager Deutschen Landesth.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Gertrud Land (Alt).

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 18. Dezember 1913 Nummer 51

Die ganze Richtung paßt mir nicht / von Max Deri

Nun sind wir glücklich so weit. Die Herbstausstellung im alten berliner Sezessions-Gebäude enthält in neun Sälen zweihundertachtzehn Bilder von zweiundachtzig Malern. Und darunter sind rund dreißig naturalistisch-impressionistische Bilder.

Es wird also nichts helfen, auf die Dauer. Entweder das Publikum, das noch vor fünfzehn Jahren, auf dem Plakat von Thomas Theodor Heine, den berliner Bären auf die Stirne küßte und ihm mit dem Kranz einer lebendigen Kunst das Fell krönte, schwenkt zu Schulte ab, erklärt, daß ihm die ganze Richtung nicht paßt; oder es kommt mit.

Den Feigsten selbst, oder auch den Widerwilligsten, oder gar den Schwächsten nimmt in dieser Ausstellung nun wieder einmal ein Großer bei der Hand: Edvard Munch. Und so kann man also, ohne immer nur von ‚Versprechungen' zu reden, vom Standpunkt der Jugend von Heute und der sichern Reife von Morgen, böseste Worte gegen die Reife von Gestern sagen.

Denn diese Reife war — auf die Gefahr hin, völlig mißverstanden zu werden, muß man es dennoch einmal sagen — eine Reife, eine Kultur des durchaus primitivsten aller menschlichen Augenerlebnisse: des Farblichen. Das Aesthetische lebt vom reinen Schwingenlassen des Gefühls an sich. Und dies Gefühl kann sich bei allem Sichtbaren an drei Elemente hängen: an die Farbe, an den Inhalt und an die Form. Nun haben sowohl die Kinderpsychologie wie die Völkerkunde nachgewiesen, daß sich diese seelische Verfassung, die man die ‚aesthetische' nennt, also die Fähigkeit: von allem Erkenntnismäßigen und Willentlichen abzusehen und rein der Gefühlsbegleitung zu leben — für Augenerlebnisse am allerersten beim Farblichen einstellt. Daß also das Farblich-Aesthetische das erste, bereits auf relativ niedern seelischen Kulturstufen auftretende, das primitivste aesthetische Augenerlebnis ist. Was natür-

lich, für gutwillige Interpreten, nicht ausschließt, daß es bis zur höchsten Kulturstufe hinauf differenziert und verfeinert werden kann. So haben sicher Kinder und Wilde nicht den höchst kultivierten und empfänglichen Farbensinn Liebermanns oder Monets, und nicht deren Nerven für dies Sublimierteste der Oberfläche, für dies Feinste der ‚Haut der Welt'. Gleichwohl aber, und dennoch, und zehnmal trotzdem: geht man, wie eben im reifen Impressionismus, rein diesem Farblichen nach; geht man vorbei an allen großen innerseelischen Affekten, an Liebe und Haß, an Demut und Herrschsucht, an Stolz und Tücke, an Sehnsucht und Weltenekel, an Freude und Mißgunst; geht man an all dem als angeblich Literarischem, Banalem, Banausischem, als angeblich Unkünstlerisch-Inhaltlichem vorbei; hält man ein Spargelbund für gleichwertig mit dem, was dem Michelangelo der Gottvater, was dem Grünewald der Gekreuzigte mit dem Johannes war: dann schneidet man eben den Menschen beim Hals ab. Dann ist man zweibeinig wandelndes Auge, dann ist man kein ganzer Mensch. Und leugnet man dazu noch alles ‚Gefühlssymbolische' des rein Formalen, so pflegt man eben nur ein Dritteil, und nicht grade das menschentiefste Dritteil aller bildenden Kunst.

Dem Literatur-Beflissenen wird es heute fast komisch scheinen, daß es eine Zeit gegeben haben soll, die, ohne sich ihrer Grenzen bewußt zu sein, ganz allgemein, nicht nur für sich selbst, sondern für alle Ewigkeit und von aller Vergangenheit behaupten wollte: Es ist gleichgültig, Was ich dichte, Was ich reime, Was ich dramatisch fasse, Was ich episch erzähle — es kommt nur darauf an, Wie die Worte klingen, Wie sie folgen, Wie sich Vokale und Konsonanten melodisch und rhythmisch fügen. Ist dieser Satz aber für die Literatur ersichtlich falsch (denn hier kann doch wahrhaftig das ‚Literarische' kein Schimpf sein), so kann er ja auch für die Malerei nicht stimmen. Denn der Mensch ist doch wahrhaftig ein Einheitliches; mag es noch so viele Spezialbegabungen geben. Und was für das Wort und die gesprochene oder gespielte Handlung gilt, muß auch für die Farbe und die Form und für die gemalte Handlung gelten.

Die Titel einiger Hauptbilder aus Monets letzten fünf Schaffensjahren: Im Café; Rue de Berne; Melonen; Im Gewächshaus; Spargel; Die Bank; Das Haus; Eine Allee; Landschaft; Bäume; Pfirsiche; Birnen; Erdbeeren; Pflaumen; Granatfrüchte; Aepfel; Zitrone; Ein Glasgefäß; Rosen; Blumenstrauß; Syringen: die Welt ist ein Komplex von Stilleben. Die Titel der Bilder von Munch in der berliner Herbstaus-

stellung 1913: Auf dem Felde; Im Walde; Die Sonne; Die Geschichte; Die Liebe; Das Werden; Alma mater; Die Quelle; Der Baum; Badende Männer und Frauen: es ist nicht alles Gold, was glänzt.

Die Geschichte, Die Liebe, Das Werden, Alma mater: sie werden gerahmt von dem, was für die Früheren ‚Bild' war, was für Munch und die Heutigen ‚Studie' ist. Aus diesen Studien, die vor der Natur entstehen, werden dann die Werke. Und diese Werke suchen den Ausdruck, die Expression von Allgemeingefühlen, von rein innerseelischen, nur-menschlichen Gebilden, die außer uns so wenig zu erleben sind, wie die Melodie der Absoluten Musik. Und nun, wo grade noch dreißig naturalistische Bilder unter zweihundert naturfernen Bildern hängen, nun beginnt das schwere, das letzte Ringen unter den Jungen: das Ringen um den Preis im Seelischen, im Groß-Menschlichen, im Bedeutend-Phantasiemäßigen.

Geht man die Säle ab, so ordnen sich die Eindrücke um den reifen Munch, wie sich die Rand-Säle um den Mittelsaal reihen. Munch selber bringt drei große, inhaltschwere Bilder: zuerst die Natur ohne die Menschen, in der Sonne ‚symbolisiert', wie man heute wieder sagen darf. Keine Sonne, wie man sie erleben kann. Sondern eine, die uns ins Gesicht hinein leuchtet, mit warmen, feurigen Streifen über die Erde greift und aus ihrer Fülle das Leben zeugt. Der man dies Zeugen glaubt. Und sie zeugt auch den Menschen: zuerst erden-nahe, als Blutwesen, in der großen Frau als Mutter des Lebens, als säugende Mutter der Menschheit; und dann als ‚geistigen' Menschen, der die erlebten Geschichten als erkannten Kulturbesitz der Jugend weitergibt. Und so, wie die Sonne keine ‚wirkliche' Sonne, sondern die Zeugende alles Lebens ist: so ist diese nährende Frau keine wirkliche Mutter, sondern hat die Kraft, Generationen Blut und Lebensfülle zu geben. Und so sitzt in einer gebauten, felsenhart getürmten Welt der Alte der Tage wieder einmal unter dem Weltenbaum, plump in den Gliedern, doch stark im Geistigen, und erzählt dem Enkel die Urwelt-Märchen von Liebe, Sehnsucht, Haß und Verzweiflung.

Was dieser neue Expressionismus im Wesentlichen bedeutet, und wie er nur etwas bedeutet, wenn er hinter dem naturalistischen Impressionismus steht, durch ihn hindurchgegangen ist, aus seinen Trümmern emporsteigt: das kann man an dem langweiligen Riesenrelief von Tuaillon, im selben Saale, lesen. Jene alten Herren, die ‚national' zu sein meinten, wenn sie nicht nach Frankreich, sondern, mit Feuerbach und Hildebrandt,

nach Italien gingen, die mögen heute gerne glauben: endlich sei jene formlose Kunst des Impressionismus überwunden, und Ihre Zeit komme mit dem Ruf nach Form und Ausdruck herauf. Und haben doch so Unrecht, wie wenn Hanslick heute noch lebte und die Ueberwindung Wagners mit seiner beschränkten Verleugnung Wagners gleichsetzte. Die Reiter des alten Parthenon-Frieses, zehnmal vergrößert, sind nichts, was der heutigen Welt noch anders als im Original, als Kunde aus versunkenen Gefühlswelten her, erlebenswert wäre.

Ein ganzer Saal Picasso. Und damit ein Schicksal. Einer, der ‚schön' begann, mit leise süßen Farben und leichtem Lyrismus. Der dann kräftiger Expressionist wurde, im ‚Schauspieler' etwa oder der ‚Büglerin'. Und der sich schließlich in futuristisch-absoluter Sackgasse verrannte. Und vorerst nicht merkt, daß er umgittert im Käfig sitzt, der sein ehemals Bestes, das Seelische, nicht frei gibt; so schön die Farben in diesen reinsten Wie-Bildern der Absoluten Malerei, auf denen Inhaltliches gar nicht mehr erkennbar ist, auch sein mögen.

Im Pendant-Saal der andern Seite: Gaul. Gaul, der liebe impressionistische Klein-Tier-Plastiker. Der sich nun in großen Formen versucht. Wohl mitgerissen von der Zeit. Aber nicht jeder erträgt diese seelische Umschaltung. Und man steht erschreckt und fragt sich, ob man Den wahrhaftig einst geliebt, der derartig Gräßliches gestalten kann. Man nehme, von idealistischer Schaffensgepflogenheit her, das Thema: Merkur. Und hundert Träume werden wach. Und wollen als Träume gestaltet sein. Und Merkur wird der Leichtbeschwingte, oder der Nimmersatte, oder der Völkerverbinder, oder der Dieb und Charakterverderber. All dies kann er sein. In unnaturalistischen Formen. Aber was er sicherlich, als expressionistische Idee, niemals sein kann: ein ausgesogenes, kleines, mageres, jüdisches Modell, das mit dem Wunderstab mauschelt und archaisch-yiddisch zur humoristischen Figur wird Wenn ich Idealistisches schaffen will, ein Symbol, eine allegorische Figur, die Merkur heißt: was kümmert es da diese Idee, daß ich zufällig, in diesem naturalistischen Leben, einen kleinen jüdischen Freund habe, der mir gerne Modell steht! Was kümmert dies innerseelische Gebilde ‚Merkur' die zufällige Formung der Natur! Nichts. Seit Jahrtausenden, von den Aegyptern her, nichts. Heute gilt es wieder jene andre, zweite, nicht allein mögliche, aber auch mögliche, nicht naturalistische, sondern ‚idealistische' Schaffensart, die Goethe meinte: Wenn die Natur des Fadens ewige Länge, gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt, wenn aller Wesen unharmon'sche Menge

verdrießlich durch einander klingt — wer teilt die fließend immer gleiche Reihe belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt? wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, wo es in herrlichen Akkorden schlägt? wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten, das Abendrot im ernsten Sinne glühen? wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten auf der Geliebten Pfade hin?

Nun also fängt das Ringen an. Die Zeit des Bereitens ist vorbei. Aufgeworfen und umgewühlt liegt der Sturzacker. Die Samenkörner sind verstreut. Die junge Saat tritt ans Licht. Noch steht das junge Feld in gleicher Schicht, noch hat sich, in den jungen Jahren, das Gras nicht von Strauch und Baum gesondert. In gleicher Kopfhöhe steht Keim neben Keim. Die nächsten Jahre werden lehren, was schnell emporschießendes Kraut war, das mit dem Herbst vergeht. Und was, winterhart im Mark, in langsamem Reifen, Stamm und Baum wird. Undenkbar aber scheint es, daß in der Fülle alles neu Treibenden und Sprießenden nicht die Zukunftgroßen bereits mitten inne stehen.

Entdecken / von Peter Altenberg

Heute besucht mich um fünf Uhr abends im Café die ‚vollkommenste Frau' dieser Erde! Fräulein M. T."

„O, die habe ich schon zwei Jahre vor dir auf dem Lido, Hotel Excelsior, entdeckt. Bilde dir also darauf nur nichts ein!"

„Entdeckt, entdeckt?! Wie hast du das bewerkstelligt?! Worin hat sich dein Entdecken geäußert?!?"

„Geäußert?! Es hat sich ganz einfach darin geäußert, daß ich sie gesehen habe, in ihrem seidenen Badetrikot mit dem roten Lackgürtel, und entzückt war über ihre Vollkommenheit!"

„Das also heißt du: entdecken! Du hast es bei dir behalten, hast deine Begeisterung hinuntergeschluckt, die andern nichts davon merken lassen, vor allem die Frau nicht, mit der dich zu verhalten dein elender feiger Selbsterhaltungstrieb dich zwingt! Du hast nichts für diese entdeckte Vollkommenheit getan, hast schief weggeschaut von dieser Pracht, die dir deine armseligen Kreise nur stören könnte! Weißt du, was das heißt: entdecken?!? Entdecken heißt ein Tamtam schlagen für Eine, daß alle unbedingt aufhorchen müssen; es heißt: sich für sie einsetzen, so daß alle andern bleich werden, krank und giftig-bösartig; schreien, weinen und dichten, alle andern verleugnen, demütigen, auslöschen und vernichten! Das heißt: Eine Besondere, Einzigartige, Vollkommene entdecken!"

„Peter, du bist der Ausrufer in der Praterbude des Lebens! Dazu gibt sich nicht ein jeder her. Es ist ein Beruf wie ein andrer. Aber die Nerven muß man dazu haben. Du hast sie!"

Hinnerk und Strindberg

Graf Ehrenfried' ist zu spät auf die Bühne gekommen; und auf die falsche Bühne gekommen. Dieses Romantische Lustspiel mußte vor zehn Jahren, in der ersten Fassung, bei Reinhardt seine Verwandtschaft mit Dichtungen erweisen, an die sich die Hofbühne nicht wagt. Bereits vier Jahre später war es in seinem Wert herabgemindert, weil Brahm mit der ‚Närrischen Welt' die erheblich gelungenere Arbeit gefaßt hatte. Jetzt freut man sich eines ersten Akts, der einfach mustergültig ist. Das Leben ein Traum des Grafen Ehrenfried, der die ungewöhnliche Kraft hat, auch seine Leute zu begeisterten Träumern zu machen. Buttermilch ist für sie Rebhuhnpastete, weil sie ihn lieben. Ein Märchendasein, ein Märchenvolk, ein Märchenheld, dessen Sonntagsherz des Gottes voll und unempfindlich gegen Alltagsforderungen und menschliche Gemeinheit ist. Ein Bukoliker vom reinsten Wasser, der für ein Drama im wörtlichen Sinne nur tauglich wird, indem er seine Natur soweit verleugnet, nach einer Tat zu dürsten. Wie oft noch soll ich den Dramatikern predigen, daß es kein Kunststück ist, vier Akte anzufertigen, wenn man für die personae dramatis eine sinnwidrige Handlung oder für eine Handlung die ungeeignetsten Vollzieher ausheckt! Denkt euch Hamlet mit Roller und Spiegelberg in die Böhmischen Wälder, und ihr habt die letzten drei Akte von Otto Hinnerk. Der Graf Ehrenfried seines ersten Aktes lauert nicht im Gebüsch, um seinen Landesherrn vorm Tode zu bewahren; und damit fällt zusammen, was sich weiter abspielt. Es gibt keine Intrige von Hofschranzen gegen einen Schwärmer, der sich ihr garnicht erst stellt. Es gibt keinen Konflikt des Phantasten mit der Welt, vor der er sich seit jeher ohne Haß verschlossen hat. Daß Hinnerk ihn aus seinem Versteck holt, ist der Notbehelf eines Dichters, der nicht auf den Einfall gekommen ist, das Drama in Ehrenfrieds Seele zu legen. Was für eins: das wäre seine Sache gewesen. So jedenfalls sind seine letzten drei Akte schief und zäh geraten. Es ist keine Rettung, daß sich am Ende alles zurechtrenkt: daß Dionysos über den gesunden Menschenverstand siegt und eine arme Dorflise einer reichen Adelsdame vorzieht. Im Gegenteil: da das nur selbstverständlich ist, wird der Charakterbruch nachträglich noch empfindlicher. Man ist ungern so unzufrieden. Das Schauspielhaus, das mit Hinnerk einmal

unsern Geschmack ergötzen wollte, wird sich sagen, daß es so schlechte Kritiken doch lieber für Stücke einsteckt, die wenigstens ‚ziehen'. Das wäre ein bequemer Selbstbetrug; denn es gibt Stücke, die ziehen, trotzdem sie gut sind. Aber dann erst recht nicht dürfen sie durch Fehlbesetzungen geschädigt werden. Graf Ehrenfried ist trunken, überempfindsam, bizarr und jung — Herr Sommerstorff dagegen ein Magister lobesam von fünfzig Jahren.

*

Wie machen wirs . . .? wird jetzt auch Reinhardt seufzen. Hätte er ‚Wetterleuchten' vor einem Jahr gespielt, so wäre unser literarischer Respekt nicht gering, ‚Totentanz' aber wahrscheinlich unaufgeführt geblieben. Da ‚Totentanz' einen mächtigen Erfolg hatte und Strindberg inzwischen gestorben ist, so kommen alle Nebenwerke an die Reihe. Und erscheinen uns als: Nebenwerke. Ein circulus vitiosus, aus dem es freilich den Ausweg gibt, bei Dramen nie nach dem Namen des Autors, sondern einzig nach ihrem Wert zu fragen. Dann ist dies ‚Kammerspiel' eine Melancholie in drei Akten, die zu einem Akt von dreifacher Wirkung zusammenzureißen wären. Der typische Einakter. Fast gespensterhaft kehren Menschen zu Menschen zurück, die sich inzwischen auf andrer Grundlage eine bessere Existenz errichtet haben, für diese plötzlich fürchten müssen, umso entschlossener mit dem Feinde kämpfen, ihn überwältigen und wie neugeboren sind. Was als Gewitter aufzog, war nur Wetterleuchten. Nach diesem Sommerausklang wird dem ‚Herrn' nichts mehr die Herbstesruhe stören, deren Reize in ihrer ganzen Fragwürdigkeit unendlich langsam vor uns aufgerollt worden sind. Um zu füllen, legt Strindberg ein Gegenstück zu der Beinah-Tragödie des Erdgeschosses in den Keller desselben Hauses; um zu konzentrieren, läßt er die Ehevergangenheit des Herrn aus dem ersten Stock herunterprasseln. Aber daß dieses Drama in drei Etagen reichlich unwahrscheinlich ist, schadet weniger, als daß seiner Unheimlichkeit nicht seine Unentrinnbarkeit entspricht. Strindbergs Hand faßt hier zu locker. Trotzdem die Worte, auf die es hauptsächlich ankommt, verschwiegen werden; trotzdem das Trauerspiel der Einsamkeit, der Langenweile, des Alters, des Witwertums im Grunde zwischen den Zeilen steht; trotzdem Schwüle, Helldunkel, Regen und abziehendes Gewitter

die intensivste Beredsamkeit haben; trotzdem Gegenstände wie ein Briefkasten, ein Schachbrett, eine Laterne, eine Bank, ein Telephon, ein Backofen, eine Fensterreihe eigentlich eine größere Rolle spielen als Menschen: trotzdem oder eben deshalb werden von zuviel Menschen zuviel Worte gemacht, als daß mich die Stimmung einfangen könnte, die Strindberg beschwören will — diese Moll-Stimmung von Herzensnot und Bitterkeit und Wehmut und Nachdenklichkeit und Resignation. Man gewinnt immer wieder Pausen zur Kritik, und zu einer, die Strindberg nicht günstig ist. Man gewahrt eine Pantomime, die durch einen untergeschobenen Text um ihre Besonderheit gebracht ist; eine Novelle, die in Dialoge zertrieben ist; eine Elegie, die auf die Opernbühne gezerrt ist — alles, nur kein Drama. Aber auf der Schauspielbühne triumphiert nun einmal nur ein Drama.

Gegen dieses Gesetz kann selbst Reinhardt nichts ausrichten. Das sichtbare Stück ist so schwach wie das lesbare. Reinhardts Aufführung für sich allein wäre allerdings auch dann eine große Sehenswürdigkeit, wenn das Buch, statt von einem müde gewordenen Genie, von einem Pfuscher stammte. In Straße und Haus sind Strindbergs poetische Absichten szenisch fixiert. Auf der Parterrewohnung liegt die stille Traurigkeit und die ganz, ganz leise Komik ihres Bewohners. Man fühlt sich sogar in den Etagen zuhaus, deren Innenräume man nicht sieht. Denn man sieht ja die Menschen. Wie sind sie echt, jeder in seiner Art oder Unart! Höchstens, daß diese bei der Eysoldt ein bißchen zu gekünstelt herauskommt. Aber Bassermann! Seine Noblesse, seine schweigende Unruhe, seine Sanftmut (und seine Pedanterie)! Er ist sich von Anfang bis zu Ende bewußt, wie das Stück heißt. Darum blitzt und donnert es bei ihm nie; nicht einmal da, wo ein minder taktvoller Künstler es unumgänglich fände. Es wetterleuchtet: in seinen Augen, um seinen Mund, in seiner Stimme. Er ist wie beladen mit Schicksal und macht kein Aufhebens davon. In meiner Jugend wäre ich zu einer Leistung wie dieser zehnmal hineingelaufen. Heut ist mir das Stück zu dünn. Ich bin dafür, daß Strindberg und Bassermann gefördert werden. Aber wenn Reinhardt auch dafür ist, so gebe er endlich den zweiten Teil von ‚Totentanz' um Strindbergs und den andern ‚Einsamen Weg' um Bassermanns und unsertwillen.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Die gute Gegend

Es war einmal eine gute Gegend. In dieser Gegend stand noch kein Theater. Da kam ein junger tatkräftiger Mann daher, der eben seine Ideale aufgegeben hatte, weil sie sich nicht rentierten. Der junge Mann beschloß, in der guten Gegend ein Theater zu bauen und Geschäfte zu machen. Er bekam viele lustige Stücke und hatte fast nur große Erfolge. Eines Tages aber verließ er das Theater ohne einen Pfennig Geld. Die Meisten fielen von ihm ab; seine Gläubiger blieben ihm treu. Der junge Mann aber gründete einen Verlag und schrieb Artikel über das Theatergeschäft, weil das plötzlich Mode geworden war.

Dieses Märchen ist deshalb so schön, weil es eigentlich gar kein Märchen ist. Die Geschichte ist vielmehr ziemlich wahr, und ein Märchen ist nur, daß es einmal eine gute Gegend gab. Eine Gegend ist weder gut noch schlecht — die Menschen, die etwas darin unternehmen, machen sie erst dazu.

‚Wenn Dichter Regie führen' — in einem Artikel dieses Titels meint Martin Zickel, daß es für Dichter nicht gut sei, ihre Werke selbst zu inszenieren. Ich erinnere mich allerdings, daß der Dichter Gustav Kadelburg, dem Zickel doch seine größten Erfolge verdankt, im Lustspielhaus recht energisch Regie geführt hat. Immerhin: das will nichts sagen, das kann ja eine Ausnahme sein. Aber die besondere Nutzanwendung, die Zickel auf Gerhart Hauptmann macht, ist auch ziemlich hinfällig. Hauptmann ist nämlich wirklich ein Regisseur, und hat am ‚Wilhelm Tell' wie am ‚Zerbrochenen Krug' seine Kompetenz zur Inszenierung fremder Stücke ebenso klar erwiesen, wie Jahre lang auf den Proben seiner eigenen Werke. Man sollte nach Zickels Aeußerung glauben, daß Hauptmann der praktischen Regiekunst gänzlich fremd gegenübersteht. Aber das ist eben ein Märchen, das Zickel ersonnen hat, und das für seinen Artikel die Ueberschrift rechtfertigen würde: ‚Wenn Regisseure dichten'.

Die geheimnisvolle Andeutung, daß Hauptmann verstimmt sei und sich von der praktischen Tätigkeit am Deutschen Künstlertheater zurückgezogen habe, ist ebenso unrichtig wie die Bemerkung, daß die Sozietät zur Zeit einen schweren wirtschaftlichen Kampf durchzumachen habe. Ich weiß, daß es unrichtig ist, denn ich bin der Besitzer des Hauses. Da Theaterschieber und ihre Zwischenträger von der Sozietät noch immer nicht

in Anspruch genommen worden sind, so wird erzählt, dem Theater gehe es miserabel. Wenn es andern Theatern miserabel geht, so bedeutet das tatsächlich immer gleich einen wirtschaftlichen Kampf. Die Sozietät hat aber zufällig mit einer ganzen Masse baren Geldes angefangen und braucht dieses Geld weder zurückzuzahlen, noch dafür täglich eine bestimmte Anzahl Billets gratis herzugeben, noch hat sie sonst drückende Verpflichtungen. Die Erfahrung lehrt, daß im allgemeinen eine Direktion, die sich mit eigenen Mitteln ein bis zwei Jahre halten kann, schließlich auch einmal ein Geschäft macht. Dies Theater besteht drei Monate, und der zweite Abend — die Neueinstudierung von ‚Hanneles Himmelfahrt' und dem ‚Zerbrochenen Krug' — war jedenfalls ein Erfolg. Erfreulich ist es gewiß nicht, daß bisher die Annahmen neuer Werke eine vollständige Verkennung dessen bekunden, was man von einer Vereinigung bedeutender Schauspieler erwarten konnte; aber vielleicht macht der Schaden auch in diesem Falle klug. Eines nur steht fest: ‚Kampf' und ‚Affaire' wären auch in einer andern Gegend Berlins durchgefallen, und jene zweite Vorstellung hat auch in der Nürnberger Straße ihre Schuldigkeit getan.

Man sollte denken, daß das selbstverständlich ist. Ich muß es aber doch behaupten, da Herr Zickel ganz andrer Meinung ist. Er geht von dem Satze aus, daß man in der Nürnberger Straße am Kurfürstendamm besondere Anstrengungen machen müsse, und spricht von dem Theater, das in einer ungünstig gelegenen Gegend Berlins die Tradition Otto Brahms pflegen möchte. Da will ich also, unbekümmert um alle Mißdeutungen, einmal im wörtlichen Sinne pro domo reden, weil es sich um ein Prinzip handelt. Ungünstig für den Theaterbetrieb ist in Wahrheit eine Gegend nur dann, wenn sie durch die großen Verkehrsmittel nicht ganz leicht zu erreichen ist, und wenn sie allzuweit von demjenigen Stadtteil entfernt liegt, wo das voraussichtliche Publikum grade dieses Theaters wohnt. Die Gegend bei Weißensee und im Grunewald wäre eine absolut schlechte Theatergegend. Relativ ungünstig wäre es, wenn man ein Theater mit hohen Preisen und luxuriöser Ausstattung in die Große Frankfurter Straße oder ein Volkstheater an den Kaiserdamm verlegte. Im übrigen hat der Satz von der guten Gegend keinerlei Gültigkeit. Ernst von Wolzogen zog ganz Berlin W. über ein Jahr lang an den Alexanderplatz und in die Köpenicker Straße; und das Theater in der Königgrätzer Straße, das man unter Herrn Eugen Roberts Leitung gemieden hatte, wurde und wird unter der neuen Direktion gestürmt. Man kann überhaupt annehmen, daß die bisherige

Theatergegend mehr und mehr ihre Bedeutung verliert, seitdem der größte Teil des zahlungskräftigen Berlin in den fernen Westen und seine Vororte gezogen ist, und seitdem dort auch mehr und mehr Warenhäuser, Lokale und Vergnügungsstätten jeder Art entstehen. Die drei in Zickels Sinne gut gelegenen Theater sind bekanntlich: das Deutsche Schauspielhaus, Montis Operetten-Theater und das Komödienhaus. Ich wünsche allen drei Unternehmungen allen Segen für das laufende Jahr. Aber trotz dem freundlichen Erfolg der ‚Heiteren Residenz', trotz Lehár und trotz dem bisher überall erfolgreichen Nathansen haben die drei Theater doch den Wunsch, ihr Repertoire baldigst zu ändern. Der zweiten Kategorie von gutgelegenen Theatern — dem Lessingtheater, den beiden Reinhardt-Bühnen und dem Metropoltheater — geht es ausgezeichnet. Das Lustspielhaus fängt an, einen Erfolg zu haben, auf den es lange genug gewartet hat. Am besten aber geht es denjenigen Theatern, die ganz weit draußen liegen. Das Deutsche Opernhaus und das Schillertheater in Charlottenburg sind täglich ausverkauft. Wenn die beiden Bühnen keine oder unerhebliche Dividenden abwerfen, so liegt das jedenfalls nicht an dem Zulauf des Publikums, der ganz enorm ist. Noch mehr aber straft das Theater des Westens alle Prophezeitungen und Lehren von der guten Gegend Lügen. Sliwinski hat mit der Operette ‚Polenblut' solchen Erfolg, daß er seine Rücktrittsgedanken wieder einmal vertagt hat und höchstens nachdenkt, ob Meinhard und Bernauer im Berliner Theater noch mehr verdienen als er. Wem diese Tatsachen nicht deutlich sprechen, dem kann ich nur wünschen, daß er dem Doktor Zickel folgt und in einer ‚guten Gegend' ein Haus baut. Er braucht dann keine guten Stücke und kann auch sonst allerhand Dummheiten machen: er wird doch als reicher Mann seine Direktion niederlegen. Es ist wie im Märchen.

Der häßliche Ferante / von Alfred Polgar

In Versen und Reimen wäre das Ganze — ein Lustspiel in drei Akten von Sabatino Lopez — viel eher möglich. Und im Kostüm eines gewesenen Jahrhunderts. Als pretiös-witzige Komödie, bunt und frech, mit anmutig geschwungenen Federhüten, mit heißblütigem Degengezücke eitler Narren und kaltblütigen Wort-Paraden eines fintenreichen Geistes, mit „Madame!" und „Mein Herr!", mit Lautenspiel auf der Szene, neben der Szene, hinter der Szene, mit Hieb-

und Stich-Reden, deren Gefunkel das Hirn blendete, mit Verliebtheit, die in einer klirrenden Rüstung von Spott und Spaß daherginge, mit — also mit derlei leckern Dingen mehr aus der Speisekammer des heitern romantischen Theaters. Und als Held natürlich der häßliche, aber pikante, charmante, galante Ferante. Ach, was würde sich alles auf ihn reimen! Was für triumphierend melodische Aktschlüsse! Was für erbauliche dialogische Turniere in den Schranken des Metrums! Neben dem häßlichen Helden Ferante der törichte hübsche Geck Bartesi, der gemästete Ehemann Maurizio, der aufbrausende Querkopf Trombini, Frau Armida, lüstern, aber schon ein bißchen bequem in ihrer Untugend, ein Opfer der Verführungen aus Faulheit, Nein zu sagen. Dann der Chor der Spötter um Ferante und der Chor kichernder Mädchen, die sich schütteln, wenn der rothaarige, triefäugige Ritter vorübergeht. Nur eine schüttelt sich nicht. Aber diese eine heißt: Cae—ci—li—a!

Caecilia heißt sie auch in dem Lustspiel, wie es jetzt auf der Bühne des Burgtheaters steht. Ort: Rom, Zeit: Gegenwart. Caecilia studiert, der Name schon verrät es, Musik. Und zwar Gesang. Sie will zur Bühne. Aber es wird nichts daraus, wie wir im dritten Akt erfahren, denn das entscheidende Probesingen vor dem Impresario mißglückt. Ja, freilich, wenn Caecilia einen schlechten Charakter hätte! — der Impresario hat deutliche Anspielungen auf ihren schönen Wuchs gemacht. „Die Kanaille!“ knirscht Ferante zwischen den Zähnen (er ist völlig theaterfremd, scheint es). Grade dieses Mißgeschick Caeciliens jedoch wird Ferantes Glück; denn die Jungfrau schenkt dem Werbungen des Häßlichen, um dreiundzwanzig Jahre ältern Mannes Gehör. Was sollte sie sonst auch damit anfangen, da sie auf die musikalische Karriere verzichten mußte? Fragen wir, warum Caecilia Ferante nimmt, so ist zu antworten: einesteils aus Dankbarkeit, andernteils aus Sympathie. Er hat sich immer tadellos gegen sie benommen und sie auf seine Kosten studieren lassen; er ist klug und beredsam und amüsant; er hat sehr viel Geld, einen ‚erstklassigen‘ Schneider und gewiß ein Auto. Er ist eine gute Partie, und Caecilia hat recht. Hoffentlich bekommen ihre Kinder seinen Geist und ihre Schönheit. Umgekehrt wär' es fatal.

Dieser dritte larmoyante und süßliche Akt hätte das Lustspiel fast umgebracht, das sonst, insbesondere in seinem mittleren Teil, ein ganz liebenswürdiges, nettes und heiteres Stück ist. Bevor nämlich Ferante um Caecilia wirbt, beweist er es sich selbst, daß er, trotz seiner Häßlichkeit, keineswegs ein hoffnungsloser Outsider im Rennen um Frauengunst. Er hat näm-

lich die Technik! Das schlechtere Pferd sozusagen, aber den bessern Reiter. Das Pferd, das ist der Leib, und der Reiter, das ist der Verstand. Und da der Stall auch Geld hat, konnte er sich schon manchen Sieg schneidig ermogeln. Wie derlei gemacht wird, davon gibt Ferante im ersten Akt die langwierige Theorie, im zweiten die kurzweilige Praxis. Er verführt Frau Armida, die Geliebte des schönen Bartesi. Das heißt: er kommt nur bis zum Kuß, aber wir merken und wissen, daß der Rest, wenn Ferante nur wollte, als ein selbstverständliches Etcetera sich anschlösse.

Die Eroberer-Tricks des sympathischen häßlichen Börseaners sind nicht zwingend, aber auch gar nicht dumm. Er arbeitet mit Selbstpreisgabe, mit guten, halb ironischen, halb rührenden Akzenten der Hoffnungslosigkeit, mit redlichen Brusttönen, mit Bonmots von erfrischender Säuerlichkeit, mit Huldigungen, die ihm scheinbar zufällig — „Fatal, da hab' ich mich verplappert!" — aus der Tasche fallen, mit schmackhaftem Pessimismus, mit einer komprimierten Zärtlichkeit, die hör- und sichtbar bebt vor innerstem Drang, sich glorios zu entfalten. Im rechten Augenblick ist er Gott wie gescheit, im rechten Augenblick ahnungsloses Kindchen, zur rechten Zeit spielt er mit offenen Karten, zur rechten Zeit macht er sich über den Gatten lustig, zur rechten Zeit bedauert er ihn. Nebenbei wird er auch gemein, indem er den Liebhaber als prahlenden Ausplauderer verrät oder verleumdet (das wird nicht ganz klar), und überhaupt ist es ja gar nicht hübsch von Ferante, zu rein experimentellem Zweck, kalten Herzens und kalten Blutes, an einem so feuergefährlichen Stoff wie am Nervensystem einer ältern Dame herumzuzündeln. Wenn er so tut, als wüchse ihm aus dem Bewußtsein der eigenen Häßlichkeit irgendeine Stärke, die dem ‚schönen Mann' fehle, so schwindelt er. Denn seine Verführungskünste sind Künste der reinen Ueber-Redung. (Die Sprache als primärer Sexualcharakter.) Ein wenig Schauspielerei und viel Suada-Künste eines schlauen, weg- und zielbewußten Mannes, der, im Werbekampf ums Weibchen, seinen Mangel an natürlichen Reizen eben durch künstliche wettzumachen sucht. Spezielles, für den Fall der Häßlichkeit Spezielles, hat Ferantes Methode gar nichts. Sie taugte ebensogut für Geldmangel, für Alter, für Impotenz, sogar für Dummheit. Immerhin: Ferante beweist sich, was er sich beweisen wollte, und hat der Frau und uns dreißig Minuten lang eine nette Komödie vorgespielt.

Kostüm, wie gesagt, und die Grandezza hübscher Verse würden dem ein wenig geschniegelten, allzu spruchbereiten

Esprit des Lustspiels besser anstehen, als die Prosa und das Kleid von heute. Aber es ist auch so für einen Theaterabend erträglich. Eine runde, glatte, zum Teil witzige Sache, von jener gelinden, sachte versäuselnden Kühnheit, die in bessern Kreisen geschätzt wird. Eine kurze, wohlgepflegte, mäßig gewundene, dramatische Promenade, dem Schutz des Publikums sich selbst freundlich empfehlend. Und alles durchaus von jener kernhaften, sichern, charaktervollen Mittelmäßigkeit, wie sie dem heutigen Burgtheater ansteht. Zudem ist der Ferante eine gute Rolle für Herrn Harry Walden, der hier alle seine feinsten rhetorischen Künste spielen lassen und erweisen kann, daß, was eine echte primissima Liebenswürdigkeit ist, auch durch die häßlichste Larve sieghaft vorleuchtet. Taktvoll und nobel Frau Witt in einer schwierigen, gefühls- und wortarmen Rolle. Herr Höbling schön, aber töricht, töricht, aber schön!! Die Herren Gimnig und Romberg an Nebenfiguren von erschütternder Nicht-Dazugehörigkeit verschwendet. Dann Fräulein Mayen, die anfangs überaus nett ein tapferes, freies, kluges Mädchen spielt, zum sentimentalen Schluß aber in eine gezierte, zimperliche, Fisteltöne der Verschämtheit piepende, Schürzenzipfel in den Mund steckende Backfisch-Weis' abschwenkt, die recht sehr wehe tut. Es ist auch zu ärgerlich, daß Ferante und Caecilia sich kriegen! Hätte doch Herr Eisenschitz, der vortreffliche Uebersetzer, in letzter Stunde ein feines Ehehindernis ausgeheckt! Selbst nach der Generalprobe wärs noch nicht zu spät gewesen. Aber allzu fest sitzt der finstere, Jahrhunderte alte Lustspiel-Aberglaube, daß der freundlichste Ausgang einer Liebesgeschichte die Heirat sei.

Strindberg über sich selbst

Mitgeteilt von Carl Morburger

Mit derselben Offenheit, mit der Strindberg in seinen Werken über seine Persönlichkeit sprach, hat er auch Fragen Dritter beantwortet. Deshalb bieten zwei Selbstcharakteristiken Strindbergs einen wertvollen Beitrag zum Verständnis seines Wesens und seiner Werke. Die eine stammt aus Strindbergs Jugend, aus der Zeit, da er ‚Meister Olaf' beendet hatte, ist vom zwanzigsten Januar 1880 datiert und die Beantwortung einiger Fragen, die sein Vetter, der Großhändler J. O. Strindberg in Helsingfors, an ihn richtete. Ich folge hier dem Manuscript.

Wie lautet Ihr Wahlspruch? Schlag zu, wenn es nützt!
Haben Sie Ehrgeiz? O ja!

Welche Tugend schätzen Sie am höchsten? Milde und Barmherzigkeit.

Welcher König ist Ihnen am sympathischsten? ‚König Pudel' von Laboulaye.

Welche Königin schätzen Sie am höchsten? Blanca.

Welchen Helden? Den, der gegen ein hartes Schicksal kämpft.

Welchen Poeten? Runeberg.

Welchen Schriftsteller? Charles Dickens.

Welchen Komponisten? Weber.

Welches ist Ihr Lieblingsname? Der Name meiner Frau: Siri Strindberg.

Ihre Lieblingsblume? Die Hyacinthe.

Ihre Lieblingsfarbe? Schwarz.

Was verabscheuen Sie am meisten? Lüge und Gewalt.

*

So der junge Strindberg, der eben den ersten Erfolg als Dramatiker errungen hatte und das erste Liebesglück genoß. Siebzehn Jahre später, im Mai 1897, richtete der dänische Kunstkritiker Georg Bröchner an Strindberg wieder einige Fragen, deren Beantwortung damals unveröffentlicht geblieben ist. Diese Selbstcharakteristik Strindbergs stammt aus der Zeit nach dem Zusammenbruch seiner zweiten Ehe.

Welches ist der Hauptzug Ihres Charakters? Eine seltsame Mischung der tiefsten Melancholie und des schrecklichsten Leichtsinns.

Welche Eigenschaft schätzen Sie bei einem Mann am höchsten? Mangel an Kleinlichkeit.

Bei einer Frau? Mütterlichkeit.

Welche Fähigkeit würden Sie am liebsten besitzen? Das Weltgeheimnis und den Sinn des Lebens zu wissen.

Welchen Fehler würden Sie am unliebsten besitzen? Kleinlichkeit.

Ihre Lieblingsbeschäftigung? Dramen zu schreiben.

Was wäre das höchste Glück, das Sie sich denken könnten? Keines Feind zu sein und keinen Feind zu haben.

Welche Position würden Sie am liebsten einnehmen? Ein Dramatiker zu sein, der immer gespielt wird.

Wo würden Sie am liebsten wohnen? Im stockholmer Schärenhof.

Ihre Lieblingsfarbe? Zinkgelb und amethystviolett.'

Ihre Lieblingsblume? Alpenveilchen.

Ihr Lieblingstier? Schmetterlinge.

Ihre Lieblingsbücher? Die Bibel; Chateaubriands ‚Genie des Christentums'; Swedenborgs ‚Arcana Coelestia'; Victor Hugos ‚Misérables'; Bernardin de St. Pierres ‚Harmonien'.

Ihre Lieblingsbilder? Rouessans ‚Paysages Intimes' und Böcklins ‚Toteninsel'.

Welchen Mann der Geschichte stellen Sie am höchsten? Heinrich den Vierten von Frankreich und Bernhard de Clairvaux.

Welche Frau? Elisabeth von Thüringen und Marguerite de Provence (Gemahlin Ludwig des Heiligen).

Welchen historischen Charakter verachten Sie am meisten? Man hat nicht das Recht, jemand zu verachten.

Ihre männlichen Lieblingsgestalten in der Dichtung? Balzacs Louis Lambert und der Bischof in Hugos ‚Misérables'.

Ihre weiblichen Lieblingsgestalten? Goethes Gretchen und Balzacs Seraphita.

Welchen Fehler übersehen Sie bei andern am leichtesten? Verschwendungssucht.

Welche soziale Reform würden Sie am liebsten erleben wollen? Die allgemeine Abrüstung.

Ihr Lieblingsgetränk und Gericht? Bier und Fisch.

Ihr Lieblingswetter? Hochsommer nach warmem Regen.

Ihr Lieblingsname? Margarete.

Ihr Wahlspruch? Speravit Infestis.

Vorfrühling / von Friedrich Kayßler

Eine Jugenderinnerung

Ich kann mir kaum etwas Herrlicheres denken, als wenn ganz junge Menschen, die noch von keiner Rücksicht und Sorge des Berufs belastet sind, sich mit Kunst beschäftigen. Natürlich kann in keinem solchen Falle von einer Kunstleistung die Rede sein. Aber wie vieles haben diese freien, sorglosen jungen Menschen vor allen noch so begabten und begünstigten Künstlern der Welt voraus! Sie wissen vor allem noch nichts über ihr eigenes Vermögen und Unvermögen, sie ahnen noch nichts von den Qualen und der Pein der Selbstkritik, von dem vernichtenden Bewußtsein mißlungener Arbeit; noch weniger wissen sie davon, daß Kunst mit Geld etwas zu tun hat, sie sind gänzlich ungetrübt durch materielles Interesse, sie kennen keinen Neid, kein mißgünstiges Gefühl ihren Kameraden gegenüber — nichts von all dem rührt sie an. Sie kennen nur eins: die Freude an der Sache, und die Sache selbst. Dieses Gefühl, dieser Wille, diese Sehnsucht adelt alles, was sie tun, läßt sie alle Schwierigkeiten überwinden, verscheucht alle Müdigkeit, erzeugt in ihnen jenes überaus reine kindliche Selbstbewußtsein, das nur Unbefangene, vom Beruf noch Unberührte haben können, das nicht etwa den leisesten Schimmer von Unbescheidenheit in sich birgt, weil

es ja weder an Schwierigkeiten denkt noch die eigene Kraft messen kann, sondern das einfach mitten in das Kunstwerk hineintappst, wie Kinder in einen Teich, um sich nach Herzenslust darin auszuleben.

Ich sagte, ich kann mir kaum etwas Schöneres denken; natürlich zunächst für die Ausübenden selbst, für die ‚Kinder'. Denn — wird man einwenden — die Kunstleistungen werden wohl nicht für jedermanns Augen und Ohren auch eine ebenso große Freude bedeuten, wie für die jugendlichen Künstler selbst. Gewiß, aber doch — es ist seltsam: ich kann mich von allen solchen künstlerischen Veranstaltungen Unbefangener, vom Beruf noch Unberührter her besinnen, daß sie Dinge enthielten, die eine ganz überwiegende Mehrzahl künstlerischer Veranstaltungen von Beruf nicht aufzuweisen haben: vor allem eine einheitliche Grundstimmung, ein gewisses Fluidum, kurzum, jenen unbefangenen, durch keine Erfahrung von ‚möglichen Mißerfolgen' getrübten und geschwächten Willen zur Sache. Auch etwas andres kommt noch hinzu: die Stimmung des Festlichen, Einmaligen, die solche Veranstaltungen zumeist in sich tragen, die wir als Berufskünstler dann später so bitter, bitter vermissen müssen im Frondienst der alltäglichen, aufgenötigten und keineswegs mehr freiwilligen Kunstübung.

Kurzum: sie war schön, in all den angeführten Bedeutungen wirklich schön — unsre Aufführung von Goethes ‚Iphigenie', die damals zum zweihundertfünfzigjährigen Jubiläum unsres Gymnasiums im breslauer Stadttheater veranstaltet wurde. Der Leiter der Aufführung war unser deutscher Lehrer in Oberprima, eine impulsive Natur mit starken künstlerischen Neigungen; wir Darsteller waren teils Studenten, teils Muli, teils noch Schüler. Thoas ist, glaube ich, Jurist geworden, Arkas ist Mediziner, Pylades Schriftsteller, Orest Schauspieler, und Iphigenie ist heute Oberleutnant. Das klingt sehr spaßhaft und war doch damals sehr ernsthaft, nicht nur für uns. Es war überhaupt ernsthaft — und es war schön. Es war für uns ein verklärender Abschluß unsrer Schulzeit, eines der wenigen mit der Schule verknüpften Erlebnisse, die ungetrübt und rein an Freude waren. Was aber wohl das Wertvollste für uns alle war: wir erlebten vielleicht zum ersten Mal das, was man im spätern Leben seelischen Kontakt nennt; wir fühlten seelische Berührungspunkte unter einander, da wir uns fast täglich im freien Reich dieser Dichtung gemeinsam bewegten und so auf einer Vorstufe künstlerischen Ernstes einer am andern miterlebten, wie der Ausdruck edlen, leidenschaftlichen Gefühls in uns erwachte. Ich glaube, ich behaupte nicht zuviel, wenn ich sage: es hatte eine

tiefere Bedeutung für unser Leben, daß wir grade in jenem Punkt unsrer Entwicklung durch das Stahlbad dieser Goetheschen Dichtung hindurchgingen; unsre Gedanken gerieten in Schwingungen nach einer bestimmten Richtung hin, und diese Schwingungen pflanzten sich unmerklich und unbewußt fort in die Entwicklung unsrer folgenden Jahre hinein, nicht bloß für die, die ihren Beruf später in der Kunst gefunden haben. Für mich, der ich auf dieses Erlebnis heute mit den Augen des Schauspielers zurückblicke, hat es einen tiefen, ich möchte fast sagen: religiösen Wert. Mit Andacht und Scheu denke ich an die organische Ruhe und Sammlung, mit der unsre Arbeit damals weit ab vom harten Getriebe öffentlichen Kunstlebens in behüteter Stille sich entwickeln und wachsen durfte. Wachsen! Wann kann heute in der Kunst etwas wachsen!? Wo ist die Zeit dazu?

Wer im heutigen Kunstleben arbeitet, der segnet solche Jugenderinnerungen, und es ist ihm wie eine Andacht vor einem längst verfallenen Heiligtum, wenn er sich in jene Stunden des ungestörten Wachsendürfens zurückversetzt. Heute im Beruf heißt es: das und das Stück soll gegeben werden. Ob es dir gefällt, interessiert niemand, es wird gegeben; hier hast du deine Rolle, Zeit zum Lernen mußt du dir erkämpfen; mit Not und Mühe sind es zwei freie Vormittage. Dann beginnen die Proben. Wer die häusliche Sammlung, das einsame Arbeiten schätzt und braucht, ist ein Schwärmer und kommt in diesem Kunstbetriebe zu kurz. Er muß sehen, wie er fertig wird; denn vormittags sind Proben, und abends muß man spielen; der Nachmittag schrumpft zu einer Ruhepause zusammen. Und die häusliche Arbeit? Die stillen Stunden des Wachstums? Sie sind aus dem Leben des Berufskünstlers gestrichen. Höchstens in der nächtlichen Ruhe, im Schlaf, da wächst es, im Reiche des Unbewußten. Ja, so sieht unsre heutige Berufsarbeit aus. Und damals, als wir unsre ‚Iphigenie' spielten? Da war es folgendermaßen.

Ostern sollte die Aufführung stattfinden. Im voraufgehenden Herbst nahm unser deutscher Lehrer, der Leiter der Aufführung, uns einzeln beiseite und fragte, ob wir Lust hätten, die ‚Iphigenie' zu spielen. Zunächst sprachloses Erstaunen; wir hatten wohl hier und da bei patriotischen Festgelegenheiten oder auch wohl einmal bei einer Abendveranstaltung in der Schule etwas ‚deklamiert' — aber ein ganzes Stück spielen? Goethes ‚Iphigenie'?! Das war ein Wagnis. Aber, ob wir Lust hätten? O ja, die hatten wir. Irgendwelchen Vulkan an dramatischen Elementen trug wohl jeder von denen, an die

der Lehrer sich wandte, in sich, mochten es heimliche Römerdramen oder schauspielerisch-heldische Neigungen sein (ich für meine Person war schon seit meinem fünfzehnten Jahre fest entschlossen, Schauspieler zu werden) — also die Lust war da. Und der Mut auch. Der herrliche Mut der Ahnungslosigkeit.

Und nun fing es an.

Die Proben fanden allsonntäglich vormittags in der Wohnung des Lehrers statt. Zunächst eine allgemeine Leseprobe, in der nochmals nachgeprüft wurde, ob sich die einzelnen für die ihnen zugewiesenen Rollen eigneten. Dann Sonntag vor Sonntag, Schritt vor Schritt, Szene vor Szene erst Leseproben, dann Proben, in denen das Gelesene und Durchgesprochene auswendig gesprochen, ausgearbeitet und gespielt wurde.

Es lag etwas unendlich Feines, Geistiges, Vornehmes in dieser Art der Arbeit. Der Lehrer schaltete als Lehrer der Schule vollkommen aus: er war einfach der reifere Geist, der mit uns jugendlichen Geistern die ‚Iphigenie' durchlebte.

Wir fühlten zum ersten Mal, was uns die Schule nie hatte geben können: das Bewußtsein des Sich-frei-ergehens in der leichten Sphäre einer Dichtung; es erwachte ein zuerst schüchternes, dann immer zuversichtlicheres Gefühl künstlerischer Verantwortung in jedem für das, was er darstellte und sprach.

Eine Ahnung stieg in uns auf von Schönheit der Form und des Klanges. Und doch waren wir so herrlich weit entfernt von allem, was Technik, Pflicht und Handwerk heißt.

Wir faßten unser stilles Werk nicht mit Alltagsgriffen an, sondern mit festlich gewaschenen, sonntäglichen, ehrfürchtigen Händen; in uns war noch das, was jedem Künstler bis ans Lebensende zu wünschen ist: die holde Furcht, etwas zu zerstören an der Dichtung durch Unkenntnis oder Ungeschick, etwas, was nicht genannt sein will und darf, weil es heilig ist.

Und was ist das mit andern Worten? Nichts andres als die Ehrfurcht vor der Sache. Sie ist es, die jede Kunstarbeit adelt und im schönsten Sinne gelingen läßt.

Unvergleichlich schöner aber noch waren die Uebungen, die wir zwischen diesen Sonntagsproben unter uns allein abhielten. Sie waren eine herzhafte, urwüchsige Mischung von kindlichem Knabenspiel und ernster Kunstarbeit, besonders deshalb, weil sie im Zimmer des Pylades stattfanden, das in unsern letzten Schuljahren den Hauptschauplatz unsrer körperlichen und geistigen Lustbarkeiten bildete. Unvergeßlich ist mir dieser große, rechteckige, helle, frohe Raum im obern Stockwerk, dessen drei Fenster auf den Fluß und ein Stück schöne alte Stadt hinausgingen; unten hörte man ein Wehr brausen. In diesem lieben historischen

Raume wurde geturnt, wurden Zirkusstücke geübt, Homer präpariert und mathematische Aufgaben abgeschrieben; hier wurde über fremde und eigene Literatur disputiert, wurden Bierdramen verfaßt und eingeübt, auch eine eigene Zeitschrift, ‚Der deutsche Geist', redigiert und mit selbstverfertigtem Kopierapparat gedruckt, kurzum: hier geschah außer Rudern und Schwimmen so ziemlich alles, was uns damals erregte und bewegte — und hier wurde denn auch die ‚Iphigenie' probiert. Wir nahmen Tüchern und Bettlaken, um uns an das Tragen des Ἱμάτιον zu gewöhnen, und stellten unsre Szene mit Schemel und Stuhl.

Ja, da kamen Stimmungen zustande, Stunden so restloser Hingabe, so völligen Selbstvergessens, wie sie nur eben zur ersten Morgenröte des Geistes erwachte Jugend unter sich erleben kann.

„Und dann wir abends an der weiten See
uns an einander lehnend ruhig saßen,
die Wellen bis zu unsern Füßen spielten,
die Welt so weit, so offen vor uns lag:
da fuhr wohl einer manchmal nach dem Schwert,
und künftige Taten drangen wie die Sterne
rings um uns her unzählig aus der Nacht."

‚Ich weiß, daß ich nie mehr im Leben imstande sein werde, diese Stelle mit solcher Macht zu empfinden, wie ich es damals konnte. Damals schien uns einfach nichts unmöglich. Darin lag es. Die Dehnbarkeit unsres Gefühls war die der Jugend, das heißt: eine ungeheure. Selbst wenn manch einer von uns sich bis heute einen noch so unzerstörbaren Kern von Idealismus, Optimismus, Bejahungskraft, oder wie man dieses gewisse, sehr schöne Etwas sonst nennen will, bewahrt hat, mit welch noch so kindlicher Entdeckerfreude sich auch sein Gefühl im Reiche des Unsichtbaren, Grenzenlosen ergeht — unversehens wird er spüren, wie sich Grenzen vorschieben, schattenhafte Hemmungen: Erfahrungen, Erinnerungen, Gedankenzusammenhänge mit Erlebtem und — Sorgen; und ehe er sichs versieht, ist er eingeschlossen von einer Mauer, die sein eigenes Leben um ihn zusammengetragen hat, und er glaubte doch, so frei zu schweben im unendlichen All.

Solche Hemmungen kennt die Jugend noch nicht, weil ihr Erlebnisse, Erfahrungen, Gedankenzusammenhänge noch fehlen. Und, es ist sonderbar: ich behaupte, auch in das Reich des Nächtlichen, Düsteren, in Tiefen hoffnungsloser Verzweiflung vermag Jugend mit einer ihr eigenen seltsamen Sprungkraft auf Augenblicke vielleicht tiefer hinabzutauchen, als man es, wenigstens in künstlerischen, also in gewollten Lebensmomenten späterhin als Erwachsener gemeinhin kann. Die oben angeführten Worte des Orest erinnern mich auch daran. Der

Dichter will hier unzweifelhaft grade diese ungebrochene Verzweiflungskraft der Jugend geben. Spräche Orest diese Worte als reiferer Mann, so wäre ihnen der Schimmer eines müden Lächelns beigemischt, ein stilles Wissen um mildere Stunden. Orests Worte hier sind nur düster, schwarz in schwarz; er kennt nichts andres als sein Schicksal und taucht gänzlich darin unter. So, und so ganz dem Dichter gemäß konnte man sie damals als junger Mensch empfinden.

Und so wird es mir von Punkt zu Punkt, je länger ich an jene Zeit denke, immer klarer, daß es nicht nur der sogenannte Erinnerungsduft ist, der die Glorie um solche Jugenderlebnisse webt, sondern, daß es zumeist auf festen unumstößlichen Tatsachen beruht, wenn wir sie besonders lieben und im Werte höher stellen als vieles aus späterer Zeit.

Aus einer Zweiten Folge von ‚Schauspielernotizen' die, zusammen mit einem Vortrag über ‚Das Schaffen des Schauspielers' bei Erich Reiß in Berlin erscheinen.

Antworten

H. J., Charlottenburg. Das Portrait der armen Nuscha Butze, das Sie jetzt, bei ihrem Tode, hier vermissen werden, ist bereits am zweiundzwanzigsten September 1910 erschienen. Seitdem hatte sich diese erquickliche Schauspielerin nicht verändert. Sie ruhe sanft auch ohne unsern Nekrolog.

S. F., Dessau. Ihnen kann geholfen werden. Sie haben Recht: der Zusammenschluß zwischen Schriftstellern und Bühnenleuten hat gefehlt. Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände will ihn jetzt schaffen. Es wird den meisten Dramatikern ja wohl kaum schaden, wenn sie mit dem praktischen Theaterbetrieb vertrauter werden; jetzt sind sie's immer nur mit der Theatralik. So wäre zu wünschen, daß die Regisseure, die meist nur routiniert, und die Dichter, die das Gegenteil davon sind, einander ein bißchen entgegenkommen. Melden Sie sich bei Herrn Otto Suchland, Berlin SW., Wartenburgstraße 23.

G. T., Berlin. Ja, Sie haben ganz Recht: pfui Teufel! Wenn bei Bernauers Musikerstreik ist, so müssen sie das im Haus abmachen. Der Verein Berliner Musiker steht geschlossen gegen die Direktoren — das ist seine Sache, und es bleibt ein sauberer wirtschaftlicher Kampf, in dem der Stärkere siegen wird. Auch daß sich Streikbrecher finden, nimmt nicht Wunder. Die hats immer gegeben. Diesmal sind es wieder kleine Beamte, die sich zum Gehalt ein Taschengeld hinzuverdienen wollen, und wieder Militärmusiker. Daß man nun weiß, von wem die hübsche Musik zur ‚Kronbraut' ausgeführt wird, ist kein behagliches Gefühl. Daß sich aber junge Herren von den großen Konservatorien zum Streikbruch hergeben: das ist ein Skandal. Gewiß: sie haben sich zum ersten Mal in ihrem Leben überhaupt nützlich gemacht; aber die Gelegenheit ist verdammt schlecht gewählt. Ein anständiger

Kerl sollte so Einen nicht mehr grüßen, der kämpfenden Männern in den Rücken fällt. Und wenn die Haare noch so lang sind — das ist Proletariat; und von der üblen Sorte. Denn der anständige Proletarier hat Corpsgeist und würde lieber hungern, als die Seinen zu verraten. Diese hier hungern das ganze Studium hindurch, um später einmal in Pinne oder Obersitzko Klavierstunden zu geben. Zwischendurch schindet man sich so durch. „So" — das heißt: mit einer Gemeinheit, die jeden Arbeiter unmöglich machen würde. Die andern jungen Herren brauchten nur den Charakter eines gewöhnlichen Maurers zu haben, um das Pack aus ihrer Mitte zu stoßen.

Wackes. Haben Sie keine Furcht: Sie geraten nicht in Vergessenheit. Denn wenn man auch jetzt im Elsaß das Wort unterdrückt — der Berliner vergißts nicht, und in einer Versammlung, in der über den Kirchenaustritt abgestimmt werden sollte, sagte einer der Herr Pastoren zornbebend: „Sie? Sie benehmen sich ja wie ein Wackes!" Ach, nicht einmal schimpfen können sie originell und pappen dem Gegner fremde Clichés auf den Bauch. Ders gerufen hat, weiß bestimmt nicht, was es heißt. Er weiß bloß, daß man jetzt davon spricht, daß im Blatt gestanden hat, es sei eine Beleidigung, und schon wendet ers fröhlich an.

G. T., München. Strindbergs Uebersetzer Emil Schering macht eine interessante Angabe. Er habe Strindbergs Werke den größten deutschen Verlegern dreimal vergeblich angeboten: 1898, 1902 und 1907. Nun ist ja gewiß das Deutsch dieser Uebersetzungen überhaupt keins; und wenn einer der Herren die Manuskripte überhaupt ganz gelesen hat, was ich bezweifle, dann wird er sich gesagt haben, daß dieser Strindberg grade keine marktgängige Ware sei. Zugegeben. Aber man wird die Gilde doch wohl hier und da an diese Börsengesinnung erinnern müssen.

Arthur Schnitzler, Wien. Sie schreiben: „Lieber Herr Jacobsohn! Was veranlaßt Sie, eine angebliche Aeußerung von mir, die Sie weiß Gott wo gelesen, und die ich natürlich nie getan habe, als authentisch abzudrucken?" Weiß Gott wo? Im Buchhändlerbörsenblatt. Es war nicht anzunehmen, daß der Verleger an dieser Stelle die Unwahrheit inserieren würde. Und warum sollten Sie diese Aeußerung „natürlich nie getan" haben? Die Worte selbst klangen nicht so unglaubhaft. Ich könnte durchaus sagen, die und die Charakteristik sei „das Beste, was ich je über mich gelesen habe". Warum könnten das nicht auch Sie?

Vielen Abonnenten. Die Ihr das Blatt nicht vom Buchhändler, sondern vom Verlag bezieht — Ihr müßt Euch, wenn es ausbleibt, nicht beim Verlag, sondern bei Euerm Postamt beschweren.

F. D. Danke. Da erscheint also ein Werk, dessen Waschzettel von einer seltenen Aufrichtigkeit ist. „Ernst von Possarts Denkwürdigkeiten. Possart war es, der als Intendant unter König Ludwig dem Zweiten die Sondervorstellungen Wagnerscher Werke inszeniert hat, und in all die Intrigen und Ränke jener Tage eingeweiht ist." Jener Tage? Unsrer Tage, aller Tage Ränke! Jambisch werden die Uebelkeiten der guten alten Zeit ans Tageslicht kommen. Possart weiß alles, das will ich meinen. Daß grade Wagner den ‚Tristan' — das war auch wieder so eine Protektionskiste; und nur die Souffleuse wird in dem Werrrk nicht vorrkommen, weil sie in einem Monat ohne Rrrrr geboren ist.

Rundschau

Wüllner

Wüllners Uebergang vom Gesang zur Rezitation ist logisch bedingt. Kaum ein Anderer brachte Einem im gesungenen Lied den Kern des Gedichts als ein in sich vollendetes Gebilde so nahe. Bei dieser spezifischen Fähigkeit war es nur ein Schritt vom Lied zu einem Melodrama wie ‚Manfred'. Die letzte Konsequenz ist nun die reine Rezitation.

Die Stimme Wüllners zeigt auch hier die Mängel, die seinem Gesang eigentümlich waren. Einer mühsamen, stumpfen Tiefe, einer spröd unsinnlichen Mittellage steht allein gegenüber die klingende ekstatische Höhe. Die Sprech-Technik aber ist von einer gradezu vorbildlichen Prägnanz und Ausdrucksmöglichkeit.

Das Programm stellte und weckte die höchsten Forderungen. In der Hauptsache Goethe; ein wenig Schiller; als freudigerer Ausklang die entzückend erzählte Tanzlegende Gottfried Kellers.

Zu Beginn hatte ich ein leises Widerstreben. Wüllner arbeitet noch mit einer zu vollen Dynamik, mit einer Stimm-Modulation, die aus der Technik des Gesanges kommt. So reißt er oft (etwa im ‚Fischer') die wunderschön eingeleitete Wortmelodie eines Gedichtes in Stücke. Er forciert die Stimme, was unberechtigt und peinlich wirkt. Die Rezitation soll jedes Gedicht, auch die Ballade, in sich selbst bewahren; es nicht durch gewaltsame Gestaltung aus seiner Form heraussprengen. So zerstörte sich Wüllner im ‚Gott und der Bajadere' wie in den ‚Kranichen des Ibykus' (als Ganzes genommen beides wundervoll) die beste Wirkung durch eine Steigerung des Furiengesanges und Priesterchores, die wie leere Deklamation anmutete. Beides hätte um mehrere Grade gehaltener und leiser sein müssen. Ueberhaupt ist die schrankenlose Entfaltung stimmlicher und seelischer Mittel der reservierten Kunst der Rezitation schädlich.

Wo aber die lyrische Stimmung eines Gedichts unzweideutig festliegt; oder wo der geistige Gehalt der eminent geistigen, reflektierenden Art Wüllners entgegenkommt und den Hang zur deklamatorischen Ausgestaltung unterdrückt: da empfängt man tiefe und schöne Eindrücke. ‚Schäfers Klagelied' wurde zu einem ganz neuen, erschütternden Erlebnis; der ‚Gesang der Geister über den Wassern' war in mächtiger Einfachheit gestaltet. Und beim ‚Ganymed' und den ‚Idealen' verstummte jeder kritische Einwand. Alle Herrlichkeit der alten Verse wurde offenbar durch Wüllners genialen und inbrünstigen Geist. Man verstand plötzlich, warum unsre andern modernen Rezita-

toren nie ein solches Programm geben. Lisa Honroth-Loewe

Das Gotteskind

Ein Weihnachtsspiel von Emil Alfred Herrmann, das im dresdner Königlichen Schauspielhaus zur Uraufführung kam. Es war gewiß nicht die strahlende Schönheit des Bühnenbildes, es war auch nicht die feierliche Schlichtheit der Darstellung, die unweihnachtlich alle Kinderfreude in Alt und Jung erkältete. Es war der geschickte Bühnenverstand, der alles auf Wirkung und nichts auf das Gefühl gestellt hatte, es war die Bewußtheit, mit der man unendlich naives, fast sagenhaft schönes Volksgut hier fetzenweis auseinandergerissen und mit viel ‚Kunst' nahtlos wieder zusammengeflickt hatte. Orgelklang und Choralgesang, sprechende Ochslein und Eselein kindlich gläubiges Lallen und die lang verklungenen schönen Laute unsrer alten Sprache — alles Theater. Spärlicher Humor und posierende Innigkeit des Gefühls täuschten nicht über den Mangel an jener Einfalt hinweg, die allein Gott zu schauen vermag. Darum blieb der Erfolg bloß ein Darstellungserfolg, und nur die Wunder der Szene nötigten da ehrlichen Respekt ab, wo alle Wunder des Herzens aufblühen und segnen konnten, wenn ein Dichter den Schlüssel zu dem Tore gefunden hätte, vor dem wir alle sehnsüchtig harrend stehen.

Christian Gaehde

Schirin und Gertraude

Der Graf von Gleichen zwischen zwei Frauen: es ist eine Tragödien- und eine Komödiantensituation. Ernst Hardt aber hat sein Scherzspiel nicht aus dem erotischen Motiv gezogen: er gewann den Schwank nur, indem er das Motiv beiseite schob. Nicht die Frauen sind auf einander eifersüchtig: der Graf ist auf die Frauen eifersüchtig. ‚Schirin und Gertraude' ist ein Lustspiel der Umkehrung: der Graf will den Zank; seine beiden Gemahlinnen sind weniger als eine, weil beide über ihrer gegenseitigen Freundschaft den fett gewordenen Gatten vergessen. Hardt hat das Rezept gefunden, wie man aus jedem Trauerspiel eine Posse macht: man hebt die Grundsituation auf und schreibt um das Motiv herum. Aus einem Spiel geschlechtlicher Anziehung und Abstoßung wird ein Ulk, der die Erotik übersieht. Hardt verwechselt Freiheit mit Hemmungslosigkeit, den Takt des Mannes mit der Ahnungslosigkeit des Backfischs. Er arbeitet so sehr mit kindlichen Kostümscherzen, mit füllenden Nebenszenen und dem Gegensatz von deutsch und türkisch, daß er da, wo er erotische Anspielungen macht, peinlich wird. Er verbannt Eros als Herrn und Beweger des Scherzspiels, um ihn als zwinkernden Gassenjungen wieder einzulassen.

In guter Aufführung läßt man sich trotzdem von ‚Schirin und Gertraude' — wenn man sein Ohr gegen lyrische Kitschigkeiten verschließt — williger begleiten als von ‚Tantris' und ‚Gudrun'. Und die Aufführung des Deutschen Künstlertheaters war gut. Jacob Tiedtke gab den Grafen siedend im Fett. Aber nicht

die Fülle, nicht die Menschlichkeit und Drastik der Gestaltung überraschte, sondern die Farbigkeit und Nuancierung im Einzelnen. Tiedtke ist jetzt mimisch so gelöst, an Tönen so reich und mannigfaltig, daß er schon morgen ohne Uebergang den Falstaff spielen könnte. Wie er den Grafen abstufte und schattierte, wie er ihn zwischen mürrischem Phlegma, täppischer Verliebtheit und ärgerlicher Eifersucht verdrießlich schwanken ließ, wie er diesem aufgedunsenen Wanst dennoch einen heimlichen Rest von Ritterlichkeit und Herrentum gab: das war eine schauspielerische Mischung ersten Ranges. Annalise Wagner wäre mit der Gertraude auf dem Niveau ihrer Volkstheaterleistungen gewesen, wenn sie sich nicht forciert hätte. An Johanna Zimmermann glaube ich vorläufig nicht. Man wird diesen toten, tiefen, von Manier nicht freien Singsang in anspruchsvollen Rollen kaum ertragen können.

Herbert Jhering

Wintergarten und Lichtspiele

Während der Ouvertüre sagte jemand im Smoking hinter mir: „Also, denn brauch ick noch drei Kapellen for Sylvester! Eine fier den jroßen Saal un eine hinten fier die Bierstube un denn eine, die immer de Treppe ruff und runter jeht. Fürleicht Italjener. Ick weeeß noch nich...". O du mein Berlin! Ein fröhliches neues Jahr!

Dann betrat der sprechende Papagei Cockie mit Lucille das Podium und blus Trompete. Im übrigen verdolmetschte die Dame sein Geschrei. „J! — ä! ä!" sagte Cockie. „Ach, du willst ein Glas Bier haben...", sagte die Dame. Cockie: „J! — ä! ä!" „Du meinst, wir wollen ein bißchen tanzen...". Fennel und Tyson waren ein Prachtstück des Doktor Magnus Hirschfeld. Eine ältliche Tänzerin verwandelte sich in einen Mann, blieb dabei nicht stehen, wurde wieder zur Frau, und eine erstaunte Posaune begleitete diese Verwandlungen des Sexus. Worauf Sirene Nord, der Jagow damals solche Schwierigkeiten gemacht hat, mit ihren Mädels tauchte; die schlanken Körper waren ein erfreuliches Gegengewicht zu furchtbaren Erinnerungen an das Familienbad. Die Sachetto? Eitel Sirup, Pommeryl und siedende Milch. Eine Leidenschaft, eine Abwehr — aber kein Mensch wollte etwas von ihr — kurz: die lebende Odol-Reklame.

Dann wurde das Programm vorzüglich. Petersen Bros, ein ausgezeichneter Bühnenluftakt, der famos arbeitete, ein paar sehr gute Springer und ein hübscher Linder-Film. Der Höhepunkt aber: Barneß und King. Ein schlanker, sehr gut aussehender Herr zauberte, Gott! was man so zaubert. Und dahinter stand die andre Seite des Lebens, der Widerpart, der Zerrspiegel — ein Zauberer wider Willen. Sehr dick, leicht nervös — er mußte immer mit der Nase zucken wie ein Kaninchen — und schwerfällig deckte er alles auf und zeigte, wie's gemacht wird. Er irritierte den

andern, weil er Teller in den Hosen hatte und ganz zart damit klapperte und vor allem: er hatte das Salz des Lebens. Da lief eine Taube umher, der Dicke nach, und schon zog er das Salzfaß. Sein Salzfaß. Er wollte ihr Salz auf den Schwanz streuen, und das kann man noch allenfalls begreifen. Aber späterhin war es doch mehr der Ausdruck leidenschaftlicher Gefühle: Zorn, Enttäuschung, Gleichgültigkeit, Aerger — er zog das Faß, streute auf Kugeln, Puppen, Hände, Köpfe ein bißchen Salz und steckte es wieder ein. Als Erklärung mag der Wahlspruch aller Clowns dienen: Gott, so...!

Und weil wir grade von diesen Dingen reden: die Holl macht in einem Film mit, der in den Mozart-Lichtspielen zu Berlin gegeben wird. ‚Amerika —Europa im Luftschiff'. Die Ideen sind abgenutzt, die Fräcke auch. Und doch! Diese wundervoll schlanken Finger der Holl, die schnuppernde Verachtungsnase, ganz hoch getragen, das Parodistische in jeder Bewegung — und dann und wann ein reizendes, ulkiges Lachen über den ganzen Betrieb. Dabei photographierten sie dieses geborene Profil häufig en face und verstanden garnicht, daß ihre sieben magern Jahre in den Kientöpfen Aegyptens ein Treffer sind, den man ausnutzen muß. Lassen Sie mich, S. J., an das ziegelrote Haus der ‚Schaubühne' schleichen und tun, was ich in der Kindheit tat, wenn ich Eine so entsetzlich heimlich liebte, daß sie's selbst nicht merkte. Und mit einem zerkauten Bleistift male ich ungefüge Buchstaben ‚auf einen Backstein, immer in Angst, es könne mich jemand erwischen:

Gussy Holl
Peter Panter
Verlobte.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Paul Ernst: Canossa, Drama. Leipzig, Stadtth.

Heinrich Ilgenstein: Quisisana, Lstspl. Bremen, Schsplhs.; Hannover, Deutsches Th.; Königsberg, Neues Schsplhs.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

4. 12. Paul Langenscheidt: Orlow, Fünfaktiges Drama. Bremerhaven, Stadtth.

Ernst Söhngen: Paragraph 95, Dreiaktiges Drama. Barmen, Stadtth.

6. 12. Johannes Buchschmidt: Schande, Stück aus dem Leben in drei Akten. München, Volksth.

Julius Horst und Alexander Lippschitz: Fräulein Chef, Dreiaktiges Lstspl. Chemnitz, Neues Stadtth.

Leo Kastner: Der Schwin-

delpilot, Dreiaktiger Schwank. Frankfurt a. O., Stadtth.

Gustav Renner: Alkeste, Einaktiges Mythisches Drama. Altenburg, Hofth.

Karl Schönherr: Die Trenkwalder, Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

9. 12. Gerdt von Bassewitz: Die Sunamitin, Biblisches Drama in einem Vorspiel und drei Akten. Cöln, Schsplhs.

10. 12. Franz Blei: Die Welle, Dreiaktiges Schspl. München, (Kammerspiele).

3) in fremden Sprachen

Thorvald Aadahl: Der große Fund, Dreiaktiges Schspl. Christiania, Nationalth.

Tristan Bernard und Alfred Athis: Die zwei Enten, Schwank. Paris, Palais Royal.

Maurits Sabbe: Die höchste Liebe, Dreiaktiges Schspl. Antwerpen, Königlich Niederländische Schauburg.

Worral und Marivale: Die Nachteule, Vieraktige Satire. London, Globe Theatre.

Jubiläen

Hoheit — der Franz!: 50, Berlin, Residenzth.

Die ideale Gattin: 50, Berlin, Montis Operettenth.

Die Kinokönigin: 250, Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Neue Dramen

Paul Apel: Gertrud, Tragödie des Herzens. Berlin, Oesterheld & Co. 98 S. M. 2.—.

Julius Maria Becker: Eine Sylvesternacht, Ein Akt. Aschaffenburg, Paul Romberger. 67 S.

Jakob Bührer: Und alles ist ein Tanz, Dreiaktiges Schspl. Bern, A. Franke. 102 S. M. 2.40.

Peter Egge: Die Geige, Vieraktiges Schspl. Berlin, Oesterheld & Co. 109 S. M. 2.—.

John Galsworthy: Der Erbe, Dreiaktiges Schspl. 84 S. Der Menschenfreund, Dreiaktige Tragikomödie. 100 S. Berlin, Oesterheld & Co. Je M. 2.—.

Klaus Haim: Das Wunder, Dreiaktige Bauernkomödie. Leipzig, Otto Hillmann. 89 S. M. 1.50.

Hans Kyser: Erziehung zur Liebe, Ein ernstes Spiel in vier Akten. Berlin, S. Fischer. 74 S.

Ernst Legal: Laetare, Vieraktiges Schspl. Berlin, Oesterheld & Co. 96 S. M. 2.—.

Bernard Shaw: Androklus und der Löwe, Dreiaktiges Märchenspiel. Berlin, S. Fischer. 76 S.

Personalia

Der Baritonist Walter Soomer verläßt mit Ablauf dieser Spielzeit die dresdner Hofoper.

Engagements

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Josef Gimpler (Baß) von Mährisch-Ostrau.

Hamburg (Neue Oper): Egon Fuchs vom charlottenburger Deutschen Opernhs.

Wien (Deutsches Volksth.): Claire Wallentin.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. August Strindberg: Wetterleuchten, Kammerspiel in drei Akten. Kammerspiele.

1. Das Stück hat mit seiner nur angedeuteten Handlung starke Stimmungsreize.

2. Was bleibt und wirkt, sind die mit fabelhaftem Instinkt herausgearbeiteten Stimmungen.

3. Es war ein stiller, allzu stiller Abend.

4. Im besten Falle könnte man diese theatralische Leisetreterei Zustandsdramatik nennen.

5. An Strindberg gemessen, ist das Stück schwach.

*

II. Otto Hinnerk: Graf Ehren-

fried, Romantisches Lustspiel in vier Akten. Schauspielhaus.

1. Man denkt allerhand Ketzerisches über literarische Qualitäten und beschließt, sich vor der zweiten Hälfte lediglich berichtend zu verhalten.

2. Die gähnende Langeweile streckt bald ihre Fänge aus, um nicht wieder gebannt zu werden.

3. Der Aufführung fehlte, was das Stück so erfreulich auszeichnet: Wärme und Seele.

4. Ist das Stück auch leider ein Lustspiel, dem im Grunde jegliche Lustigkeit fehlt, so darf es immerhin als eine ehrlich gemeinte Arbeit bewertet werden.

5. Ach, wieviel bleibt, was nichts andres als ein veraltetes und langweiliges Theaterstück ist.

*

III. Ernst Hardt: Schirin und Gertraude, Ein Scherzspiel in vier Akten. Deutsches Künstlertheater.

1. Der Schluß ist hübsch und der ersten beiden Akte würdig. Aber was dazwischen liegt, ist ein etwas fadenscheiniges Gespinst nach älterer Possenregel.

2. Die Leichtigkeit wird leer, weil sie keine Schwere zu verlieren hatte.

3. Seien wir begnügsam.

4. Eine scherzhafte, zuweilen auch von echter Fröhlichkeit erfüllte Komödie.

5. Dies Stück, das nur einen Tag dauert, sollte auch nur einen Akt dauern.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

IX. Jahrgang 25. Dezember 1913 Nummer 52

Mozart der Erstandene

von Fritz Reck-Malleczewen

Wohnen wir heute einer Aufführung des ‚Figaro' oder des ‚Don Juan' bei — möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll gelebt, um uns die Erinnerung hieran als schöne Sage zu hinterlassen, statt dessen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Mißhandlung wiedererwecktes hindurchgetrieben sehen? In den Werken Mozarts vereinigen sich die Elemente der Blütezeit des italienischen Kunstgeschmacks mit den Gegebenheiten der Räumlichkeit des italienischen Operntheaters zu einem bestimmten Charakteristikon, in welchem sich der Geist des vorigen Jahrhunderts schön und liebenswürdig ausdrückt. Außerhalb dieser Bedingungen, in unsre Zeit versetzt, erleidet das Ewige dieser Kunstschöpfungen eine Entstellung . . ."

Am fünften Mai 1886, just hundert Jahre nach der Uraufführung des ‚Figaro', zitiert Hugo Wolf, damals Musikrezensent eines wiener Winkelblättchens, die eben angeführten (in der Schrift: ‚Das Publikum in Zeit und Raum' zu findenden) Sätze Richard Wagners und fährt dann weiter mit eigenen Worten fort: „Die Richtigkeit dieser Behauptung ist kaum abzuleugnen. Ein Blick auf das Publikum, das mit der größten Gemütsruhe den Vorgängen auf der Bühne bei ‚Figaros Hochzeit' folgt, belehrt uns zur Genüge, wie uns das intimere Verständnis für das Werk abhanden gekommen ist."

Das ist vor kurzem siebenundzwanzig Jahre her gewesen. Und heute? Mozart-Festspiele, Mozart-Neuinszenierungen auf jeder bedeutenden Bühne, im Konzertsaal nach langem Todesschlaf wieder Mozarts Kammermusik! Führt mich in früher Morgenstunde mein Weg am münchner Residenztheater vorbei, so sehe ich dort lange, lange Reihen vor den Schaltern stehen, an denen man vierzehn Tage vor der Aufführung Billetts zu den Vorabenden unsrer Mozart-Festspiele feilhält. Das wartet, in Scharen, stundenlang. Just das Publikum, das

erweist, ob ein Künstler wirklich lebt, oder nur Herrn Snob und einem Intendantengeschmack zuliebe ein künstlich eratmetes Dasein fristet. Kein Kunstpöbel, kein Musikphilistertum, das gekommen ist, längst entthronte Götter anzubeten. Nein, junges armes Volk, das sich den Figaro-Platz erhungert hat. Mozart hat die Jugend! Mozart ist wiedererstanden! Wahrhaftig: Freude dem Sterblichen!

Wie war es noch vor anderthalb Jahrzehnten? Es ist noch nicht einmal so lange her, daß ein sehr bekannter berliner Musikkritiker nach einer Aufführung von ‚Figaros Hochzeit' sagen durfte, sie habe einen Achtungserfolg erzielt. Gewiß! Was war Mozart auch andres als der geschichtlich geheiligte Bestandteil einer musikalischen Bibliothek! Seine Sonaten, auch die letzten, in das Reich Beethovens hinübergreifenden, waren in deutschen Konzertsälen längst verschollen, seine Kammermusik blieb unbekannt. Und die Opern? Gut genug für staatserhaltend-langweilige Galavorstellungen mit ‚Achtungserfolgen'! Schrankenlose Anmut und göttliche Heiterkeit: das war die gangbarste, in allen Musikgeschichten zu findende Etikettierung für Mozart, unter der man ihn seelenruhig eingesargt hatte.

Was hat den Totgewähnten zum Leben neu erweckt?

Nicht die Freude an jener göttlichen Heiterkeit allein. Auch seine eigene Zeit freilich hat in seinem Werk nur die geliebt. Mußte, wie sie selbst war, alles andre übersehen. Das Rokoko hat sich, kraft seiner Lebenskunst und seines Formensinnes, eine Welt gebaut, in der es nach berühmtem Spruch kein Leiden gab. Was ist eben dieser Zeit, die sich nur des einen Triebs bewußt sein wollte, Mozart andres gewesen als ein besonders entzückendes Exemplar jener Kapellmeistergattung, die man sich hielt, wie man heute einen kostbaren Schoßhund hält? Einer von den vielen, die von Hof zu Hof zogen und immer bald vergessen waren. Einer freilich, der die Menuetts der Zeit in besonders entzückende Rhythmen zu bringen verstand, einer zudem, der die Kollegen an Liebenswürdigkeit und Anmut des Wesens überstrahlte, den man in den aristokratischen Salons verhätschelte, solange seine Töne eine auch jener Welt verständliche Zunge redeten, den man aber befremdet anstarrte, sowie er die gewohnten Pfade verließ, sowie er die streng gehüteten Formen sprengte. Der ‚Figaro' wird in Wien niederintrigiert, ‚Don Juan' in Grund und Boden verurteilt. Als Wolfgang Amadeus ausgereift ist, als der Zierliche von einst, das Wunderkind der Violinsonaten ins Riesenformat erwachsen ist und der Brand dieses fortwährend schaffenden Lebens sich verzehrt hat, läßt ihn die Zeit im Massengrab verschwinden.

Sie wollte Mozart den Heiteren. Was sollten ihr die Schauer des ‚Don-Juan'-Finales?

Von diesem Mozart dem Heiteren führt eine grade Linie zu dem Mozart, wie ihn Hugo Wolfs Zeit, wie man ihn noch gestern sah. Zu der Zeit, wo die scheinbare Einfachheit seiner Formen durch anspruchsvollere überblufft war, als Banausen, in deren Mund sein Name eine Lästerung ist, ihn zu einer Art Kampfmittel gegen eine musikalische Sozialdemokratie machten. Zu jenem Mozart, den man aus der Rumpelkammer holte, um seine Sonaten, für die die beste Technik gerade gut genug ist, unreifen Backfischen zum jammervollen Klaviergeklimper zu überlassen.

Anders spricht er heute zu uns. Nicht nur in jenen späten Werken, die, wie das Finale des ‚Don Juan', wie die zwei großen Klavierphantasien (Köchel 394 und 396), hinausgreifen über den äußern Rahmen, in den er sich sonst fügte — auch das, was wir in scheinbar so einfach und fröhlich Geschaffenem wie dem ‚Figaro' sehen, ist nicht nur immer sonnige Landschaft: es ist umfassender, steigt tiefer hinab und reicht höher hinauf. Singt wohl Idylle, spielt mit dem pikanten Witz des Rokokosalons, reicht aber hinauf über eine ganze Welt bis zur schauervollen Ahnung seines frühen Scheidens, bis zur antiken Schönheit, die das Geschick des jung Vollendeten umstrahlt. Es gibt ein Werk, das der gebildete Durchschnittsmusiker kaum kennt, obwohl es eine reife, in den Farben des Lebenssommers strahlende Frucht ist, von der Mozart wenige Jahre vor seinem Tode schrieb, es sei das Schönste, was er je gemacht: das Klavierquintett Köchel 452. Ich führe es an wegen einer Figur im Larghetto, die sich — weniger ausgebildet freilich — bei Mozart oft wiederholt. Eine jener Stellen, an denen seine Musik aus einer andern Welt als aus der des Heiteren kommt. In der Register-Arie, im Part des Cherubin, an vielen Stellen der Sonaten findet sie sich wieder. Hier ist sie am weitesten entwickelt: in Zweiunddreißigsteln singt die Solo-Oboe f es d es f und wiederholt sofort d f in Sechszehnteln. Es liegt eine süße Wehmut in dieser Wiederholung, ein Schatten von der Tragik dieses strahlenden Lebens, das in dem beispiellosen Reichtum seines Schaffens, in diesem mühelosen Quellen und Sprudeln unbesieglich schien und alterlos. Und gerade deswegen sich so früh verzehrte als eins jener göttlichen Wunder, die diese Erde nicht zu dulden scheint. Just dieselbe Tragik, zu der Mörikes Novelle (Mozart auf der Reise nach Prag) die entzückende Fassung ist. Jene Wehmut, von der

auch die Größten ergriffen wurden, die aus diesen Partituren seine Welt erstehen ließen.

Daß der Musiker Mozart erst heute zu uns so spricht, wie er es selbst wollte, mag dieselben Gründe haben wie die Tatsache, daß wir den späten Kammerwerken Beethovens erst seit kurzem näher kommen. Gründe, die der Musiker besser beurteilen wird als ich. Bei den Opern hatte es außer diesen feinen, tief im Fühlen der Zeit verborgenen Ursachen noch besondere, leichter und genauer zu umgrenzende: sie waren mehr als ein Jahrhundert tot oder fristeten doch nur ein Scheinleben, weil man für sie urteillos das Gewand beibehielt, das sie bei ihren Uraufführungen getragen hatten. Das Gewand, das der Zeit ihrer Entstehung vielleicht, nicht aber ihrem eigentlichen Wert und Wesen entspricht. Sowie man vollends unter Wagners Einfluß an die Dramatik der Oper andre Anforderungen zu stellen begann, verblich der Glanz dieser Werke. Weil man, andern musikalischen Idealen huldigend, sich nicht herbeiließ, ihnen eine andre Fassung zu geben.

Die Musik Mozarts war nur solange mit ihrem Drama nicht verwachsen, als man an der Stilisierung, wie sie das achtzehnte Jahrhundert geschaffen hatte, festhielt. Beispiele: der ‚Don Juan' wie der ‚Figaro' haben Nachspiele nach dem eigentlichen Finale, die musikalisch sehr schön, dramatisch sehr unfruchtbar sind. Ist ‚Don Juan' unter den Posaunenstößen seines Orchesters versunken, so ist für unser heutiges Fühlen das Drama vom bestraften Wüstling zu Ende. Erscheint aber hinterher Don Ottavio nebst seinem weiblichen Anhang, um eine moralische Betrachtung anzuschließen, so ist damit der Bau des dramma giocoso gewahrt — und der Eindruck der Tragödie von der ewigen Gestalt Don Juans gründlich verwischt. Schließt der ‚Figaro' mit dem tollen Wirbel seines Finales, so ist damit der Schlußakkord zu diesem heiter-ernsten Spiel gesungen. Erscheint aber noch einmal die Gräfin, um in einer neuen Arie das im Finale für den Hörer befriedigend, wenn auch nur bis zum nächsten gräflichen Ehebruch gelöste Problem von der Gattentreue aufzurollen, so ist der Stil abermals gewahrt — und das Drama zerfetzt. Mozart war hier wieder weiter als seine Zeit: er hat die Arie „A desio di chi t'adore" zunächst nicht in den ‚Figaro' aufgenommen, sondern sie erst später auf Verlangen der wiener Kritik eingefügt. Mehr noch: beide Opern sind an Verwicklungen, an zugespitzten Dialogen (der ‚Figaro' wenigstens) so reich, daß es heute verfehlt ist, sie alle, auch die verzwicktesten, ganz und gar von äußern Ereignissen berichtenden, in Rezitative zu fassen; und wären es

solche, die Mozart selbst dem gesprochenen Wort gelassen hat. Die stärksten dramatischen Entladungen sprengen die Grenzen der Musik nicht: weder die Komturszenen des ‚Don Juan' noch das im Bühnendunkel schwer zu übersehende Finale des ‚Figaro'. Der nur berichtende Dialog aber, der die Verbindungen herstellt zwischen den großen musikalischen Gruppen, ist nicht in die Form von Rezitativen einzuzwängen, auch wenn diese Rezitative zu der Schönheit der bekannten münchner Rezitative gediehen sind.

Der Historiker wird, wenn er solche Sätze liest, wieder von der Vergewaltigung des Werkes durch die Bühne und durch den Regisseur sprechen. Gewiß: wer die Stilechtheit über den Willen stellt, die unversiegte Schönheit der Werke so erstehen zu lassen, wie sie uns nahe liegt, mag an der ganzen Ueberlieferung von Aeußerlichkeiten festhalten, ohne Rücksicht auf dramatische und theatralische Wirkung alle Zöpfe des achtzehnten Jahrhunderts unabgeschnitten lassen. Auch die des Textes. Die alten uns überlieferten Uebersetzungen passen in der Tat mit all ihren Mängeln und Lächerlichkeiten nicht übel in diesen streng gewahrten Stil. Jenseits aber dieser Rücksichten auf geschichtliche Treue beginnt unser gutes Recht, die Werke in eine Form zu kleiden, in die sie sich willig fügen, und die sich eben gesund und folgerichtig in den einhundertundzwanzig Jahren seit Mozart entwickelt hat. Wagner? Nein, sie wäre früher oder später wohl auch ohne ihn gekommen, diese Entwicklung. Die Oper, wie sie aus dem Oratorium geboren war, mußte zunächst sanft treten. Konnte nicht gleich Musikdrama werden, mußte zunächst Dramenmusik bleiben. Je mehr sie es aber wagt, so gewaltige Entladungen, wie sie in Beethovens ‚Fidelio' enthalten sind, sich dienstbar zu machen, desto mehr befreit sie sich von den lästigen Grenzen, die ihr auf der Bühne gezogen waren, desto mehr will sie dramatisch wirken, desto mehr verschmilzt sie mit ihrem Geschehen zu einem gesunden unerkünstelten Ganzen. Musikdrama? Meinetwegen! Der Name tut hier so wenig wie möglich zur Sache.

Wir nehmen keine Gewaltkuren an diesen zarten Körpern vor. Wir zerstören nicht das kunstvolle Geflecht dieser Musik, wenn wir ihr heute zur Bühnenwirkung verhelfen: sie tragen eben, von genialer Hand gesät, alle Keime zu dieser Entwicklung in sich. Wir haben auch keinen großen Aufwand an technischen Mitteln nötig, der bei solchen Neuinszenierungen immer ein Beweis für einen Gewaltakt ist: im ‚Don Juan' ein paar Mal die Drehbühne, die hier ihre Vorzüge ohne

ihre Fehler enthüllt — das ist eigentlich alles. Im übrigen aber können wir die Oper ‚Figaro' wieder als elegantes, prickelndes Unterhaltungsstück geben, mit dem ganzen Reiz von Ueberraschungen, von großen Verwicklungen und kleinen Pikanterien, ohne daß das Monumentale ihrer Figuren ins Operettenhafte verzerrt wird. Es gibt auch keine verzeichneten Figuren in diesen Bildern mehr: man sehe sich einmal an, was in Possarts Fassung des ‚Don Juan' aus dem in dieser Hinsicht übelbeleumdeten Don Ottavio wird. Wir empfinden auch das musikalisch-szenische Zusammenwirken mehrerer Personen nicht mehr als störend und unnatürlich. In diesen Sextetten legen nicht mehr sechs steife Menschen, in Kompagniefronten aufmarschiert, die Hände aufs Herz: wir ordnen sie, wie es die Musik jemals befiehlt, zu Gruppen, wirbeln sie in buntem Reigen durch einander, lassen auch hier den ganzen Zauber unsres neuen Farbenkastens spielen und können so die ganze süßselige Pracht dieser Töne auf der Bühne widerscheinen lassen. Nichts geht mehr verloren, was hier, zwischen den Noten der Partitur angedeutet, ein Jahrhundert als ungehobener Schatz verborgen lag: weder der Humor der Hochzeit mit Hindernissen, noch die Schwüle der gesellschaftlichen Zustände vor der französischen Revolution, wie sie aus dem Lustspiel des Beaumarchais herübergewittert. Wenn man früher die berühmte Grafenarie im ‚Figaro' sang, ärgerte sich eben ein Kavalier über ein Mädel, das ihm entgangen war. Heute klingt aus dem Rollen dieses allegro maëstoso das dumpfe ça ira!

Mehr als irgendwo anders muß hier das Werkzeug gebraucht werden, das uns Richard Wagner in die Hand gegeben hat: die Kunst, Regieanweisungen zu verstehen, die in Noten ausgedrückt sind. Hier liegt eine Schwäche der im übrigen wundervollen Mozartpläne Possarts: man merkt es hin und wieder, daß nicht ein Musikant, sondern ein Mann, der vom Schauspiel kam, sie entworfen hat. Gerade hier bleibt, mehr als in manchem modernen Werk, wo alles in Worten ausgesprochen ist, die eigentliche Spielleitung — auch die auf der Bühne — dem Dirigenten vorbehalten.

So aus der Musik entwickelt, sind es nicht mehr die Gestalten des Textdichters: wird Renaissance und Rokoko gleichgültig, wachsen diese Menschen in Mantilla, in Reifrock und Pekesche über den Rahmen ihrer Zeitalter hinaus, zu Typen, die immer waren und die immer wiederkehren, solange es Menschen gibt. Der ‚Figaro' wie der ‚Don Juan': die menschlichen Fragen beider sind noch heute so lebendig, daß ein

Moderner wie Richard Strauß auf den Grundlinien des einen den ‚Rosenkavalier', des andern einen symphonischen Bau fügt.

Mozarts Geheimnis? Daß er ohne Pathos gegeben hat und ohne Kampf. Daß er im Schaffen unabhängig scheint von aller menschlichen Mühe, allem Erzwungenen. Eine Kinderhand streckt er entgegen, und man erwartet eine Kindergabe. Aber der scheinbar Spielende bietet alles, was man mit seinem Fühlen ermessen kann. Und bleibt im Geben immer mühelos und leicht wie ein göttliches Wunder.

Die beiden Shylocks

Am Montag: Bassermann, am Mittwoch: Schildkraut. Bassermann steht tragisch abgesondert von dem Lustspiel (das auch für sich in seinem Gleichgewicht durch Moissis, des Graziano, skandalöse Mätzchenmacherei und Selbstgefälligkeit erschüttert wird). Schildkrauts Judennot wirft einen breiten, doch nicht allzu breiten Schatten auf das Christenglück (das rein und schön und shakespearisch allein in Elsen Heims, der Porzia, lebendig ist). Bei Bassermann heißt dieses Stück: Der ewige Jude; bei Schildkraut, regelrecht: Der Kaufmann von Venedig. Bassermann tritt auf — so repräsentativ, als kennte er nicht bloß die Handlung, nein, sogar das Buch, das nach Jahrhunderten der Rechts- und Schriftgelehrte Kohler über sein Geschick verfassen wird. Schildkraut ahnt nicht, was der nächste Tag, der nächste Akt bringt, und läßt sich auf den Wucherhandel ein, wie ers gewohnt ist. Bassermann: ein Riesenkerl, gewaltige Hakennase, gesträubtes Haar, ein wilder grauer Bart, drohend gespitzte Brauen, gramvoller Mund mit freigelegter Oberlippe, erstaunlich tiefe Augen und Töne wie von einem Raubtier. Schildkraut: ein kleines, rundes, schmieriges Schacherjüdchen aus dem Dutzend. Bassermann: von Anfang bis zu Ende ehern; Schildkraut: doch ab und zu possierlich. Bassermann: Naphtali Polyphem; Schildkraut: Awrumele Leib Gänsekräs. Bassermann: fortissimo, immer gereizt, ein Schlagetot mit seiner schmerzhaft grellen Stimme. Schildkraut: piano, manchmal fast bis zur Unhörbarkeit, sanftmütig und so resignierten Wesens, daß ein Ausbruch schon durch seine Seltenheit erschreckt und packt. Bassermann verschmäht die shakespearefremde Virtuosenszene, wo der Jude von des Christen Gastmahl heimkehrt und die Wohnung ausgeplündert findet. Schildkraut, der kein Virtuose ist, kommt

singend, pocht, stutzt, drückt die Tür ein, kreischt, heult, stürzt heraus, torkelt umher und kracht zusammen — ohne Nutzen für das Stück und seine eigene Leistung, die dem Dichter keine Wirkung schuldig bleibt, aber diesem reichen Mann auch nichts zu leihen brauchte. Bassermann hat seine Starrheit einmal nur gelockert, hat — für unser Ohr verdächtig diabolisch, für der Christen Ohr harmlos vergnügt — gelacht, da er jene furchtbare Bedingung stellte; Schildkraut hat die Szene nicht akzentuiert, wie er überhaupt der starken Sache meistens mehr vertraut als seinen Kommentaren, Lichtern und Nuancen. Jetzt erscheinen beide vor Gericht mit ihrem Schein. Bassermann gleicht einem kranken Höhlentiere, das die Tageshelle blendet, und das seine mörderischen Pranken vorstreckt, wenn der Richter Porzia das Papier zu prüfen wünscht. Schildkraut, offenerer Gemütsart und von Porzias erstem guten Wort gewonnen, reicht es zutunlich hinauf. Wie man aber Bassermann die eingeklagte Summe doppelt bietet, kämpft doch ein Sekundenbruchteil seine ungeheure Habsucht mit der ungeheuern Rachgier. Schildkraut ist in diesem Augenblick ganz Christenfeind und Judenvater und hört solche Angebote garnicht. Dann erfolgt die Katastrophe. Sogar taufen lassen soll sich Shylock. Bassermann reckt sich hier immer höher; Schildkraut murmelt voll Entsetzen: Schmah Jisroël! Was bei Bassermann nicht möglich wäre, weil sich niemand ihm zu nahe wagt, geschieht mit Schildkraut: ein Antisemit packt ihn am Hals und beutelt ihn. Bassermann verläßt den Saal mit Schritten eines Niebesiegten; Schildkraut wankt vernichtet ab. Bassermanns Gerichtsverhandlung? Mea res — so sehr, daß mir das Blut zu Kopfe steigt. Schildkrauts? Welch Schauspiel! aber, ach, ein Schauspiel nur, vor dem sich mein artistisches Interesse nie erhitzt. Bei Bassermann ist das Stück unheimlich groß, zerrissen, ungerecht und unerträglich. Bei Schildkraut ist es lustig mit einem Einschlag von Traurigkeit, aesthetisch befriedigend und ziemlich klein. Von Bassermann wird man krank, von Schildkraut wieder gesund. Schildkraut hat mit Shakespeare Recht. Bassermann hat gegen Shakespeare Recht, wenn man einem Schauspieler erlaubt, das Drama ausschließlich als Substrat für seine Kunst anzusehen. Ob mans ihm erlaubt, hängt von der Ueberzeugungsmacht dieser Kunst ab. Also hat Bassermann genau so Recht wie Schildkraut. Seien wir beiden dankbar.

Büchner-Abend / von Herbert Ihering

‚Wozzeck‘ und ‚Leonce und Lena‘ wurden im Lessingtheater gefeiert, als ob es einen gegenwärtigen Dichter durchzusetzen gäbte. In Wahrheit: wäre Büchner ganz unbekannt, und durch einen Zufall kämen seine Manuskripte ans Licht — niemals wäre der Augenblick für eine literarische Fälschung günstiger gewesen. Büchner als Heutiger ausgegeben — es würde heißen: „Der Autor wird, wenn er sich folgerichtig entwickelt, die ersehnte Synthese von Naturalismus und Romantik bringen“. Nun aber hat Büchner vor hundert Jahren gelebt als ein Genie, das die Entwicklung von Jahrzehnten vorweg nahm, und dessen Schaffen dennoch folgenlos blieb. Denn der Naturalismus des endenden neunzehnten Jahrhunderts und die Neuromantik des beginnenden zwanzigsten sind unabhängig von ihm und haben nur eine rückwirkende Kraft: sie haben Büchner entdecken helfen. Aber jetzt beginnen seine Werke zu wandeln und das zu sondern, was sie befreite. Sie rechtfertigen den Realismus, der die Kraft zur Romantik hat, sie vernichten die Romantik, die nicht die Kraft zum Realismus hat. Büchners Romantik und Büchners Realismus bedingen sich gegenseitig. Er braucht nicht die Augen zu schließen, um Romantiker zu werden. Die Wirklichkeit selbst tritt an ihn heran und sieht in ihn hinein. Sie ist aktiv geworden, und je brutaler sie sich ihm aufdrängt, je schamloser sie sich entblößt, desto unwirklicher, desto spukhafter, desto romantischer wird sie. Die Wirklichkeit suggeriert Büchner, und die Linien wachsen, die Umrisse dehnen sich, die Farben blenden. Aber nichts fließt zusammen. Alles wird Kontrast, alles ballt sich, und das Schicksal wird zum Epigramm. Menschenwürde ist Grimasse: Hauptleute und Doktoren sind Gespenster geworden, und Wozzeck ist nie so sehr Mensch, als da er sich zum Tier entwürdigen läßt.

Die Wirklichkeit Büchners ist nur darum grotesk, weil sie unerbittlich ist. Seine Bizarrerie, sein Zynismus sind sachlich. Die Menschen, die sich an das Leben wegwerfen, sind blind für einander. Grausam gehen sie an sich vorbei, ohne sich zu sehen, ohne sich zu kennen. Das Kind reitet beim Tode der Mutter „Hei Hopp!“ auf dem Steckenpferd, und nur die gepeinigte Kreatur erkennt sich und andre: Wozzeck und Marie, als sie im Gebet zusammenbricht.

Auch Leonce und Lena sind nur deswegen Romantiker, weil sie sich der Welt hingeben. Aber sie brauchen nur mit ihr in Berührung zu kommen, um sie ihrer Schrecken zu entkleiden. Sie sehen sie an, und Schmerzen fliegen luftig auf, Klagen erheben sich wie Ironien, und die Natur ist lachende

Lösung und milde Befreiung. Hier ist nichts hart: alles schwingt aus, wird Melodie, Klang. Laune verwandelt Schweres in Heiterkeit, und verwandelt die Lust wieder in Schwermut zurück. Es gibt keinen festen Punkt als die Willkür. Die Welt wird nicht geleugnet, aber sie ist Spiel geworden. Und nirgends wird Büchners Künstlertum heller und freudiger, als wo er blasiert und weltschmerzlich ihre Einrichtungen verspottet. Dieser Spott ist von dem letzten polemischen Rest gereinigt und selbst wieder ein Element, in dem schwere Philister und trottelige Könige frei und tanzend werden.

Das Lessingtheater, das daran ist, sich ein ausgezeichnetes Repertoire aufzubauen, hatte sich die Dekorationen von Walser entwerfen lassen. So entstand, wenigstens für die Naturszenen, eine sinnlich heitere, kokett schwermütige Welt, in die die Gestalten mit ironischer Phantasie hineingesetzt waren. Entzückende malerische Einfälle sahen die Menschen als Staffage, als Figurinen, als Kostümwitze. So überhörte man, daß die Schauspieler aus sich heraus wenig Humor aufbrachten. Es fehlt Barnowsky der große männliche Komiker, der ein Gegenspieler für Ilka Grüning wäre. Sie gab eine schwärmende Gouvernante mit einer Kunst, an der man ebenso die Verwegenheit der Maske wie den Takt der Gestaltung bewundern mußte. Steinrück hat sich mit dem Wozzeck auch in Berlin durchgesetzt. Sein gehetzter Füsilier ist nicht so hintergründig, wie ihn Büchner gesehen hat, aber er ist ergreifend in seiner Lautlosigkeit, erschütternd in seiner Primitivität. Und es waren beinah große Augenblicke, wenn in diesem festen, starren Schauspieler eine verschämte Lyrik aufbrach. Ilse Wehrmann aus Düsseldorf spielte die Marie. Sie überzeugte, wenn sie wegwerfend sprach, aber ihre Natur, die zum Elementaren drängt, hat sich entweder noch nicht gefunden oder schon verloren. Die Höhepunkte gerieten fast beunruhigend unsicher. Svend Gade ist kein Maler für den ‚Wozzeck'. Seine unselbständige Kunst glättet und verniedlicht. So erhielt die Aufführung trotz sicherer Schauspielkunst ein zu kleines Format.

Die Trenkwalder / von Alfred Polgar

Die Trenkwalder' sind kein alpiner Wohltätigkeitsverein, sondern, ganz im Gegenteil, Eingeborene des Dörfchens Trenkwald im dunkelsten Tirol. Für Dramatiker, wie sich zeigen wird, eine paradiesische Gegend. Ueberall, wo Menschen hausen, wo Lachen und Weinen die Atmosphäre düngt, wachsen Theater-

stücke. Es muß nur Einer kommen, der sie wittert, merkt, erkennt, mit allen Wurzeln ausgräbt, vom Ueberflüssigen reinigt und mit den entsprechenden literarischen Säften beizt: dann ward der Welt auch schon eine neue Komödie geboren. Gewiß, überall auf bewohnter Erde wächst Dramatisches. Aber so dick wohl nirgends wie in und zwischen Kuhställen. Es ist verdächtig. Geschieht nicht am Ende von den schlauen und ehrgeizigen Bauern einiges zur künstlichen Steigerung ihrer angeborenen dramatischen Brauchbarkeit? Liegt da nicht eine zweckbewußte Hypertrophie natürlicher Anlagen vor? Tiroler Dörfer scheinen für Dramatiker so passend und stimmungsvoll hergerichtet wie Venedig für Hochzeitsreisende. Deshalb geht ihnen auch der Doktor Schönherr nicht weiter, sondern kommt jedes Jahr wieder.

Da sind die Trenkwalder. Eine wahrhaft dramatische Gemeinde! Man kann sich diese rauhen Leute gar nicht anders denken, als in theatermäßige Schicksale versponnen. Daß sie ganz einfach, dramatisch beziehungslos, leben und sterben, rauchen, essen, Kinder zeugen, Karten spielen, schnarchen, sich prügeln, dumpf und stumpf das Joch der Arbeit schleppen und den wortkargen Text ihres Daseins ohne Deklamation abbeten und -fluchen: das kann man sich nur schwer vorstellen. Diese Bauern, wie sie ihr Dichter sieht, sind durchaus markante Individualitäten. Jeder hat seinen absonderlichen Humor, seine absonderliche Trauer, seine absonderliche Weltanschauung. In den weiten geistigen Räumen einer Großstadt mit mehreren hunderttausend Menschen schweifen nicht so viel Weltanschauungen umher, wie in solch einem dramatisch ausgebeuteten tiroler Dörfchen beisammenhocken. Ganz eng beisammen, so daß Reibungen unvermeidlich; und da es steinerne Schädeln sind, die sich da hart im Raume stoßen, sprüht es von Funken. Diese Bauern sprechen eine kantig geschnitzte, mit Ornamenten aus dem figuralen Schatz der katholischen Kirche tief gekerbte, ebenso derbe wie kunstvolle Sprache. Jeder ist in seiner Art ein episches, ein lyrisches, zumindest ein epigrammatisches Talent. Und obzwar es kaum ein Dasein gibt, so geeignet, Seelen egal zu schleifen und einheitlich zu färben wie das ländliche Dasein, schillern diese ins Bauernstück versammelten Männer und Frauen jeder in einer andern grellen Charakterfarbe. Es ist ein Regenbogen menschlicher Tugenden und Fehler, heiliger und törichter Abnormitäten. Andre Dichter müssen sich derlei Buntheit mühselig zusammentragen, müssen, um sie nur halbwegs logisch unter ein Dach zu bringen, Werke von phan-

taſtiſcher Spannweite aufrichten. Der beneidenswerte Bauernſtückler findet die ſchönſte Fülle gebrauchsfertig in einem Dorf, nicht größer als Trenkwald. Zwiſchen zwei, drei Kuhſtällen verſammelt ſich ihm der Menſchheit ganzes Ach und Juchhe.

Es ſcheint, die Trenkwalder wiſſen das. Und benehmen ſich, wie's ihr Poet von ihnen erwartet. Ich ahne nicht, wieviel Einwohner Trenkwald hat, aber ich ſehe, wieviel ‚Figuren' es hat. Genau ſo viel wie Einwohner. Andre Lebeweſen als Figuren werden dortzulande nicht geduldet. Dreierlei hält der Theaterbauer mit eiſerner Hand feſt: ſeinen Glauben, ſeine Heimat und ſeine Originalität. (Wehe, wer ihm in ſie hineintritt!) Jeder iſt Spezialiſt des eigenen Selbſt, und auf all ſeine Handlungen und Worte klebt er die Schutzmarke ſeiner Beſonderheit: ſei es ein Charakterdefekt, eine Sehnſucht, eine Marotte, eine Melancholie, eine Redensart, ein Humorſchnörkel. Jeder hat nur einen Ton in der Kehle, aber jeder einen andern. Man kann ſich denken, was für reingeſtimmte Polyphonien der Dichter da auf den Höhepunkten ſeines Werkes klingen macht.

Dieſe Bauern, ſage ich, wiſſen, was ein Dramatiker gern hat: uneheliche Kinder und recht viel ‚Einwendi'. Jeder Trenkwalder hat ein ‚Einwendi', das der Zuhörer zwar bald genug auswendi kennt, das aber für die Blicke der mitſpielenden Landleute erſt durch beſondere operative Eingriffe des Schickſals bloßgelegt wird. Zum Beiſpiel iſt es ein großer Augenblick in den ‚Trenkwaldern', wie der gemütskranke Sohn der Patſcheiderin, von der feierlichen Inbrunſt der Sonnwendnacht zermürbt, ſeiner Mutter coram agricolis ins Antlitz ſchleudert, er habe ſie vor Jahr und Tag mit einem fremden Manne bei der Haustür ſchäkern geſehen und dies hätte ſeinen Kinderſinn vergiftet. (So zarte ethiſche Konſtitutionen haben die Bauernburſchen in Trenkwald.) Und die Mutter, erſchüttert, ſteht auf und ſagt: Ja, der Hans iſt nicht meines verſtorbenen Mannes Kind, ſondern der Sohn des heuchleriſch-fidelen Devotionalienhändlers. Und im nächſten Akt ſagt der Hans, von Sehnſucht nach ſüßer Bekennerpein gequält, dem Bruder Martin, daß Anne Marie, die der Martin ein paar Stunden vorher geheiratet, von ihm, Hans, ein Kind unterm Herzen trüge. Das eben iſt der Fluch der böſen Tat, daß ſie, unregelmäßig fortzeugend, regelmäßig muß gebären. Es genügt aber in unſerm Fall eine Sonnwendnacht, um die mehrfach geknickten Vaterſchaften grade zu biegen, Klarheit in die fleiſchlichen Verhältniſſe der Familie Patſcheider zu ſchaffen und aus den Seelen die Lüge wegzutilgen.

Außer unehelichen Kindern und vielfärbigem Einwendi haben die Trenkwalder dem Theaterſchriftſteller noch manches

zu bieten. Stimmung versteht sich von selbst. Sie wächst als natürliches Produkt um einsame Wallfahrts-Gnadenbilder, sie rankt sich zwanglos an der weißgetünchten Schmucklosigkeit eines Landkirchleins empor und weht in beliebigen Stärkegraden und Quantitäten von der majestätischen Kulisse des Hochgebirges. Kommen noch brennende Lichter hinzu, die silhouettierende Kraft eines abendlich verdämmernden Sommerhimmels, die betende Inbrunst schmerzbeladener Gemüter, die naive Mystik der Sonnwendfeier und die Hand eines Gruppen-Arrangeurs, der den aesthetischen Zauber der großen einfachen Linie kennt und übt, so kanns nicht fehlen. Die Erhabenheit der toten Szenerie und die wirrsälige Simplizität der Lebenden, das feierlich-schweigende Auswendi der Natur und das unruhige Einwendi der Menschen klingen im Choral zusammen: te poetam laudamus.

Stimmung also gibt es im Gebirgsdorf, dank der glücklichen geographischen Lage, nach Bedarf und Belieben. Wenn die Erfindung des Dramatikers untergeht, geht à propos die Sonne auf, wenn er Kindisches redet, schweigt die Natur Gewaltiges, und die Einfalt der Menschen stempelt auch das Absurdeste mit dem Signum psychologischer Wahrheit. Man soll nur Bauernstücke schreiben. Wo andre Theaterschriftsteller zur Unwahrscheinlichkeit des Monologs flüchten müssen, dort hilft dem Verfasser des Bauernstückes die Mutter Gottes, indem vor ihrem Bildnis alle dramatischen Figuren ihrer Seelen geheimsten Inhalt an Wunsch und Leid deutlich, klar und knapp bekanntgeben. Dabei: welche Fülle von Figuren! Ein Schwachsinniger, ein Entrückter, ein sonderbarer Heiliger gehört zu den Selbstverständlichkeiten jedes bessern Dorfes; und die Gemeinde tausend Meter überm Meeresspiegel müßte sich tausend Meter unter die Erde schämen, wenn sie nicht zumindest ein verhutzeltes, mit einer Spezial-Drolligkeit imprägniertes Mutterl ihr eigen nennen dürfte. In Trenkwald flackert zudem ein merkwürdiger Narr herum; er heißt: Der Lichthund, und ist, wie der Name sagt, ein verprügelter Wahrheitsfanatiker, der seine fiebrige Beredsamkeit ganz plötzlich in die saubersten Dialoge hineinkleckst. Wenn man nicht wüßte, was für ein reiner, spröder Schriftsteller Karl Schönherr ist, müßte man hier wirklich an einen unredlichen Versuch glauben, der Komödie etliche geheimnisvolle Glorie romantischen Zwielichts zu erlisten. Dann gibts in Trenkwald einen Jungfernbund, der organisiert ist wie die freiwillige Ortsfeuerwehr, bereit, auf das erste Signal hin, zu jeder Stunde des Tages und der Nacht, auszurücken und den brennenden Durst nach Bosheit zu löschen; einen wirklich

lustigen Tischler; einen gütigen, weltfernen Pfarrer; einen Prachtkerl wie den allesverzeihenden Martin, der in einer hübschen Szene das Evangelium des tüchtigen Lebens predigt und übt; eine arme ledige Mutter, die, ausgestoßen von der sittsamen Gemeinschaft, nach einer Gefährtin sucht; eine Mutter, der die Kinder der Reihe nach wegsterben und die sich am Ende freut, daß den Kleinen Marter und Not des Erdenwandels gnädig gekürzt worden; eine andre Mutter, die ihr den furchtbaren Segen neidet, sich glücklich preist, als ihr Kind von der Beichte weg im Fluß ersäuft.

So sind die meisten Trenkwalder: irdisch-roh und den sanften Wundern des Himmels in brünstiger Sehnsucht zugewandt. Heilige Viecher. Klacheln mit Engelsfittichen. Ethische Canaillen. Durch und durch heidnische Christen. Grauslich und glöckerlrein, borniert wie Schafe und tiefsinnig wie Urweise, unappetitlich geil nach der ewigen Seligkeit, zerknirscht vor Gottes alldurchschauender Majestät und fortwährend taschendiebisch auf der Lauer, ihm hinterrücks ein Endchen Gnade zu ziehen. Kurz, eine zuwidere Gesellschaft, die mit ihren unehelichen Kindergeschichten, ihrem problematischen Einwendi, ihrer heiligen Pfiffigkeit und den sieghaft schmetternden Juchezern ihrer Vitalität grenzenlos gleichgültig läßt. Als Menschen. Als Figuren amüsieren sie manchmal durch knorrige Spasseteln. Ihre Schicksale gehen uns nicht nahe; aber eine oder die andre vom Dichter intonierte Schicksalsmelodie bleibt dem Hörer im Ohr. Wenn er will, kann er sich auch ihrer sinnreichen, kontrapunktischen Verflechtung freuen. Ich schätze den Musiker, seine offenkundige Kraft und heimliche Zartheit, seinen strengen Rhythmus und seine staubtrockene, gewissermaßen keusche Virtuosität. Aber das Instrument, auf dem er spielt, mit seinem bald himmlisch piepsenden, bald erdenfroh grunzenden Dudelsacktimbre ist peinlich.

Das Nürnbergisch Ei / von Julius Bab

Die neue dramatische Dichtung von Walter Harlan, eine Tragödie mit dem Titel: ‚Das Nürnbergisch Ei' hat ihre Uraufführung unlängst bei dem uckermärkischen Städtchen Templin, in der Aula des Joachimstalschen Gymnasiums erlebt. Weil in Walter Harlans Geist eine sittlich-religiöse Leidenschaft lebt, eine Frömmigkeit, welche die Offenbarung Gottes auf dieser Erde und durch des Menschen Arbeit will, und weil aus dieser Religiosität wieder ein selbstüberwindendes

sittliches Gebot, eine heroische Lebenshaltung wächst — deshalb ist sein Spiel von dem ersten Uhrenmacher, dem Meister Peter Henlein von Nürnberg ein Drama, das aus den einfachsten Tiefen der Menschennatur so grade in die Höhe des Geistes aufsteigt, daß auch die Jugend, sogar die Jugend mit ihren ganz einfachen Lebenserfahrungen, den Sinn und die Würde dieses Trauerspiels begreifen und miterleben kann.

Der Meister Peter Henlein ist auf der Fährte einer neuen Uhr, die ohne Gewichte läuft, und mit hundert feinen Zügen weckt Harlan in uns den Sinn für die geistige, die symbolische Würde des uns allbekannten Chronometers. Beheim, der Seefahrer, der kühnste der lebenden Deutschen — er kommt und verlangt die Uhr, die nicht seekrank wird, die auf den Schiffen geht, und so mit den Gestirnen zusammen jede Ortsbestimmung ermöglicht und den Menschen zum Herrn des Meeres und der Erde macht. Und Henlein reißt aus dem Schneck einer Türklinke den großen Gedanken der Federuhr heraus. Nun gilt es, die Idee zu realisieren. Aber da ist in seinem Hals ein bös Gewächs, und sein Freund, der gelehrte und kühne Chirurgus Schädel weist ihm, daß dieses Carcynom ihm den Tod in vier Wochen droht, wenn es nicht sofort geschnitten wird. Aber freilich: auch die Operation ist Lebensgefahr, und Peter Henlein, den Anfang eines großen Werkes in Händen, das nur er zu vollenden vermag, will, darf, kann keine Lebensgefahr eingehen, ehe er sein Werk gewirkt hat. Und obschon der Aufschub sichern Tod bedeutet, und obschon Peter Henlein das Leben liebt, wie nur ein siegreicher Künstler und ein glücklicher Gatte es lieben kann — er vollbringt sein Werk und stirbt.

Um ihn aber steht, in der taktvoll leise getönten Sprache der Zeit aufgebaut, die Welt der Nürnbergischen Renaissance und spiegelt in vielerlei Brechungen immer dasselbe Gesetz: der Mensch lebt um seiner Frucht willen — wie Dürers alte Mutter, die „achtzehn Kinder geboren hat, achtzehn, dabei den Albrecht". Da ist Ev, die Hausfrau von vollkommenem Beruf, die ein Eingemachtes von höchstem Reiz verfertigen und in der Lorenzkirche den Engel in der neuen Vesper singen kann. Da ist Joseph Apfelbaum, des Henlein Gesell, dessen schulmeisterliche Seele, mehr zum Lehren als zum Werken gemacht, unsicher ihren Beruf ertastet. Da ist Charitas, die Schwester, die weltflüchtige Himmelsbraut, die sich, vom Beispiel des Bruders bewegt, schließlich doch der Pflichterfüllung irdischer Liebe zuwendet. Da ist der humanistische Arzt im Stolz seiner Heilkunst, der „Heiland der Leiber" und der kleine abergläubische

Bader, der ihm nicht nur sein gutes Einkommen neidet. Da ist neben dem stolzen Seefahrer der filzige Krämer, in dessen Schachern und Schmälen doch auch von der überpraktischen Leidenschaft des Kaufmanns ein Funken glüht, vom selbstverzehrenden Willen zur Wirkung! Da ist schließlich sogar die Köchin, der ihr Beruf heilig ist, und die deshalb nicht für einen geizigen Griesgram kochen will. So wird das Gesetz, das Peter Henleins Schicksal regiert, offenbart als ein Gesetz aller Menschen, das über dem einzelnen Willen ist, und deshalb der würdige Beweger einer großen Tragödie.

Und man sieht schon, welche Gabe Harlan, dem Dichter der Lustspiele und der köstlichen Familienszenen am meisten zu Hilfe kommt, wenn er seine Ideen in die Natur hineinknüpfen will: Er hat das Auge, das erkennt, wie das Größte ins Kleinste gebannt ist, und das deshalb das Große nicht klein, sondern das kleine groß sieht — das liebende Auge des Humoristen. Und immer, wenn seine Sprache, mit Sperrdruck und Verdoppelung nachbohrend, uns eben gar zu klar und klug, gar zu direkt von der glücklichen Weisheit des Harlanschen Geistes erzählen will, dann knüpft der Humorist das Seil seiner Rede an einen Menschen, an eine Situation, an ein Bild, in dem die drollige Kleinheit der speziellen Erscheinung uns die Größe der Idee in einer so lustigen Brechung zeigt, daß wir keine Absicht mehr merken und keine Verstimmung mehr empfinden. Die Liebe zum Größten gibt dieser Tragödie die Seele, aber die Liebe zum Kleinsten den Leib. Und so ist sie ein ganzes und schönes Wesen, das für den jugendlichen Lebensanfänger nicht weniger, aber auch nicht mehr Bedeutung haben muß als für den reifen Mann. Dem klingt das alte heldenzeugende Gebot der Pflicht hier in einer Sprache wieder, die sich glücklich aus aller theologischen und moralischen Dogmatik gelöst hat — die unsre Sprache ist. Als unsre Sprache aber nicht mehr die wehlautende Reaktion getroffener Nerven, sondern den stolzen Ausdruck eines freien Willens zu hören: das ist es vor allem, was uns erquickt an Harlans grundheiterer, todüberwindender Tragödie.

Laster und Liebe / von Ignaz Wrobel

Als neulich die Duncan wieder einmal irgendwo auftreten wollte, machten sie ihr Schwierigkeiten. Sie: die verbündeten Männervereine zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit. Der Zusammenstoß ist nicht neu; seit Jahrzehnten toben (von uns betrachtet) auf der andern Seite Gymnasial-

direktoren, Regierungsräte a. D., allerhand Menschen herum und schnüffeln. Was geht hier vor?

Wir sind in Norddeutschland toleranter geworden. Keine Vendetta bedroht den Verführer eines Bürgermädchens, höchstens der § 1300 des Bürgerlichen Gesetzbuches, und auch der selten genug. Bei den großen Sensationsprozessen schüttelt man in konservativen Parteiblättern bewegt die Häupter: das ‚Verhältnis' wird dort mit biblischen Schimpfnamen belegt und gilt als etwas Außergewöhnliches, als eine Sumpfblume, die dem Pfuhl der Großstadt entsprossen. Lacht nicht! Hierin ist der Großstädter wie der Provinzler: er kann sich kaum noch denken, daß es andre Ansichten gibt als seine, und hat es bitter nötig, über die Anschauungen der Mehrzahl seiner Volksgenossen belehrt zu werden.

Denn die Unterschiede sind fundamental. In Berlin eine leicht schmunzelnde Duldsamkeit in sexuellen Dingen, wie sie Angebot, Nachfrage, wirtschaftliche Notwendigkeit und ein für diese Dinge empfänglicheres Judentum hervorgerufen haben. (Das ist beileibe kein Vorwurf; wir wollen weder drüben noch hüben stehen, sondern uns die Sache einmal aus der ersten Etage besehen.) Draußen, auf dem Land, und in den kleinen, größern und großen Provinzstädten ist der Bürger von einer verblüffenden Intoleranz. Er ist durchaus nicht sittlich: Kenner versichern, daß man sich noch heute sein Klein-Paris loben könne und andre Provinzstädte nicht nachstünden. Mag sein: die Gegensätze prallen dort schärfer auf einander, man gibt mehr auf einander acht, man boykottiert, man verweist den nötigen Auspuff der Leidenschaften in schlecht möblierte Zimmer, die Angst vor dem Skandal ist prophylaktisch tätig. Was das Milieu angeht, so lese man Grete Beier: nicht der Mord am Schluß hat diese Atmosphäre von Dumpfheit, schlechter Luft und schmierigem Eßgeschirr geschaffen. „Während des Kaffeetrinkens fing er davon an, wie schade es sei, daß die Hochzeit noch immer nicht stattfinden könne. Er könne nicht ewig mit der Hochzeit warten. Nun begann er, zärtlich zu werden. Er bot ihr Eiercognac an, sie danke, sie trinke keinen. So solle sie ihm wenigstens ein Gläschen einschenken. Damit ging er hinaus, um das Klosett aufzusuchen." Liebst sie, liebst sie! So wirds gemacht, und wenn nicht grade eine Gerichtsverhandlung oder ein falsch adressierter Brief ein Zipfelchen vom Vorhang hochhebt — wir wüßtens nicht. Aber die andern wissens, die andern, die der Widerpart sind. Sie nennen sich, zum Beispiel: ‚Verband der Männervereine zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit', haben auch ein Blättchen ‚Volkswart', und

wenn man das liest, möchte man glauben, die Liebe sei zum Teufel gegangen und nur noch der außereheliche Beischlaf übrig geblieben. Die „Ausübung desselben" soll unterdrückt werden, jeder Tischler, der Betten verkauft, soll unter den Kuppeleiparagraphen fallen, Nackttänzerinnen werden beschrien, sittenreine Opern gesucht, in jedem Schundplakat, in jeder Animierkneipe, in jedem scherzhaften Aschbecher für Tuchwaren-Reisende wird die Hölle gesehen, Masseusen, weibliche Homosexuelle, Unzüchtigkeit, Unzucht, unzüchtige, unsittliche Akte — der Mensch hats schwer! Von der düsseldorfer Kunstausstellung wird eine Liste der verfehmten Bilder hergestellt, die Integrität der Studentenbude ist zum Dogma geworden, und nun gehts los: auf der einen Seite Keuschheit, dann Prüderie, dann Fanatismus, auf der andern Spott, Hohn, Satire — und beide Male übertrieben.

Ich glaube, sie können nicht zu einander kommen, obgleich in den Kerntruppen beider Lager nicht solche Kerle zu sitzen brauchen, wie sie die andern sehen. Drüben sinds beispielsweise Sanitätsräte, Lehrer, Gutsbesitzer („ein für die Ehre und das Wohl des deutschen Volkes glühender Gymnasiallehrer"); hüben mags im allgemeinen besser sein — im allgemeinen! denn die natürliche Freude am Akt und die andre an den Strumpfbändern sollten nur hingehen, wenn sie offen zugestanden werden. Sie werden das nicht immer, und ein Kampf um die Freiheit der Kunst wird hier oft mit Geschäftsinteressen geschickter Verleger vermischt. Das Geschrei steigt zum Himmel. Drüben wird der Sexualakt zum Delikt, der Frauenleib ist der Anstiftung dringend verdächtig, und Polizei, Obrigkeit und Behörde werden in Bewegung gesetzt gegen Schiebetänze, gegen Wohnungsvermieterinnen, gegen Postkarten, gegen Turnkostüme. Hüben ist die Sexualität ein bißchen zu sehr Religion geworden: Frauen mit einer Reformseele sind für obligatorischen Gottesdienst, und Philosophie, Literatur und Kunst werden bemüht, das ihrige zu tun. Hüben und drüben — sie können zusammen nicht kommen. Ganz ausgeschöpft hat die Sachlage wohl Walter Rathenau in einer kleinen Glosse: ‚Das Mißverständnis der Prüderie'. Er sagt: „Zwei Gruppen ehrlicher Menschen stehen sich gegenüber und halten einander wechselseitig für Heuchler oder Wüstlinge. Man muß wissen, daß eine große Gattung Menschen von starker und zurückgedrängter Sexualität vor jeder Nacktheit oder Laszivität heimgesucht werden von Reizen und Erregungen, die sie nicht zu bändigen wissen. Sie können nicht anders denken, als daß alle übrigen ihnen gleichgeartet sind. Allein

die andre Gruppe, mehr aesthetisch-sinnlich als sexual veranlagt, weiß von diesen Vorgängen nichts und kann sie nicht erraten. Sie hält den Unmut ihrer Brüder für Heuchelei und Lüge." So ists. Man lese einmal nach, wie vernünftig der alte Hufeland über diese Dinge geschrieben hat, und unter welchen Tobsuchtsanfällen heute eine Diskussion geführt wird, deren Thema seiner ganzen Natur nach überhaupt nicht diskutiert werden kann. Ich habe blonde Haare, du schwarze — soll jeder von uns einen Verein gründen? Hier hat nur die Oekonomie und die Medizin ein Wort zu reden, nur diese. Drüben bei den Männerbünden werden sie oft übersehen; man sollte da ein wenig mehr Physiologie und Soziologie betreiben. Hüben bei den freien Kunstmenschen ist man nicht so nackt wie die perhorreszierten Akte. Man ist feierlich aufgeregt und niemals so gleichmütig wie jener Polizeimann, der mir einst sagte: „Sehen Sie, eine Zentralstelle gegen den Schmutz in Wort und Bild — Gott, das müssen wir schon haben, damit das Zeug nicht überhand nimmt!"

Wir leiden an einer Ueberschätzung der Sexualität. Wir verwechseln immer noch Analyse mit Darstellung und objektive Begründungen mit Plaidoyers. Vor allem: mulier taceat in ecclesia! (Wir lassen ja auch den Angeklagten nicht schwören.) Der Schauplatz sei nicht eine grande opéra der Oeffentlichkeit, wo man sich mit schwer unterdrücktem stofflichen Interesse an Arien über Abtreibung, Homosexualität und frigiden Frauen entzückt, sondern das Schlafzimmer. Aber auch hier empfiehlt es sich, ohne Textbuch zu agieren. Ueber den Bodensee der Sexualität kommt man nur, wenn er zugefroren ist und der Reiter nicht weiß, daß das Feld eigentlich eine Eisdecke ist. Wer sich zuviel auf sich selbst besinnt, ist schwach. Und ich glaube, dieses ganze Geschrei über Sexualität, Erotik, Unsittlichkeit entspringt einem Einzigen: dem Mangel an Kraft.

Der Rüssel des fetten Herrn Mühlmann / von Mynona

Im Zimmer war es schön kühl, die Verwandten hockten zusammen und sprachen über Mühlmann. Er blüht, er gedeiht, sagte Tante Moni, er läßt sich nichts abgehen — was soll daraus werden? Mühlmann kam eben rein, er sagte: ich gebe euch nicht die Hand, ihr gönnt mir mein Leben nicht, und gönnen wäre auch noch zu wenig. Der Tante Moni ihre Worte habe ich gehört, mir ist ganz übel davon. Die Moni setzte sich

stumm hinter seinen Rücken. Wenn man einen fetten Menschen gekränkt hat, ist es gar nicht unpraktisch, hinter ihn zu gehen, denn er hat kolossal langsame Umdrehungsmöglichkeiten.

Wo ist Tante Moni? fragte Mühlmann. Die Verwandten schwiegen, die Tante Moni atmete kaum. Hunold Mühlmann kramte auf seinem Schreibtisch. Ich enterbe euch, grollte er grämlich. Da kam die Tante Moni langsam um ihn rum: Hunold, laß mit dir reden. Ich meine überhaupt nur, du wirst zu dick, es muß etwas geschehen. Geh nach Karlsbad, sei gescheit! Andre zu enterben, weil sie uns dick finden, hat noch nie Segen gebracht. Sage selbst, Hunold, ich habe eben hinter dir gesessen, und du spürtest das nicht einmal. Der dicke Mensch hat ein zu großes Hinten, hinter seinem Rücken muß man beim besten Willen mehr reden als sonst. Sei nicht so übelnehmerisch! Du lebst nur vorn. Tu nicht so dicke wie du bist! — Weine nicht gleich, antwortete Hunold. Er war halt zu dick, um sich rasch ändern zu können, er mußte gut bleiben — oder dünn werden. Er küßte der Moni die Hand, umarmte alle und verschwand. — Als er wieder aus Karlsbad kam, war sein Fett abgeschmolzen, aber auch seine Güte, die sich niemals hatte krankärgern lassen. Er sagte der ollen Moni gehörig die Wahrheit, und die andern kriegten auch Dinge zu hören, die sie sehr peinlich berührten. Was blieb übrig? Die Moni berief wieder einen Familientag, aber ohne Hunold. Nun hielt sie da einen solennen Speech, der wieder auf ne Mastkur bei Hunolden hinauslief: je dicker, je besser, war die Parole. Direktor Pohle (von den Wasserwerken) meckerte verächtlich: Primitiv! Assoziation von Dicke mit Gutmütigkeit. Quatsch! Aber der Mann wurde überschrien. Man setzte dem Onkel zu, man bestach seine Wirtschafterin, man päppelte Mühlmann bald wieder fett. Und was war das Ende?

Mühlmann wog drei Zentner und wollte sich für sein Leben gern ärgern, konnte aber nicht, es gehört eben dazu ne gewisse Beweglichkeit. Aber freuen konnte er sich deswegen auch nicht gleich, er setzte allem, was ihn betraf, nichts entgegen als sein gleichmütiges Gewicht. Und das war das durchschlagendste Argument. Ein schwerer dicker Elefant hat wenigstens seinen zierlich schlängelbaren Rüssel, Mühlmann hatte nichts dergleichen. Er wirkte auf alle Erlebnisse wie ein Briefbeschwerer. Oh nein! Die Dicken sind nicht gutmütig, sie sind nur schwer, das genügt. Es mußte auch der Tante Moni genügen. Onkel, sagte sie, was wird denn nun? Hast du testiert? Fühlst du dich wohl? Willst du Liebigs Fleischextrakt? — — Ja, Kuchen! Der Onkel wog drei Zentner statt aller Antwort. Sie wollten ihn entmündigen lassen.

Ha, der Herr sieht doch ganz famos aus, urteilte der Sachverstand. Man kann Gott weiß wieviel wiegen und doch recht zurechnungsfähig sein. — Schließlich testierte der altgewordene Herr, seine feiste Patschhand ruhte schwer auf dem Papier. Es war so schönes Wetter, die Verwandten hatten sich alle eingefunden, Tante Moni übernahm die Regie: Dalli, Hunold, drängte sie, sie wollte ihm schon die Hand führen. Da stand Hunold auf, daß die Dielen zitterten, und die Wanduhr stockte. Ein heiliges Licht ging über seine schwermassigen edlen Züge, und er sprach folgendes Gedicht:

Testieren soll der dickste Mann
Von Rechtes wegen können.
Wenn er sich nicht mehr rühren kann,
Muß er es andern gönnen.
Die Zähre, die er flennt, tropft schwer
Wie'n Kilogramm zu Boden;
Der dicke Mann fühlt sich so leer
Als wie nach tausend Toden.
Er leiert trotz Gewichte
Zuletzt noch dies Gedichte
Und aus ist die Geschichte.

Sein Schlagfluß rührte ihn und rührte alle Versammelten zu Tränen. Testieren hatte er gar nicht mehr können. Pohle (von den Wasserwerken) schwenkte seinen Zylinder mißmutig und knurrte mit dem Zahnstocher im Gebiß: ne apoplektische Konstitution soll eben nicht dichten. Da klagte die Tante Moni: Hätte ich ahnen können, daß ich durch meine mir jetzt selbst so widerwärtige Dringlichkeit in Hunold den Keim zur Dichtkunst legte!

Ja, sagte Doktor Robert Scheußlich, der Philolog: Die Folgen der Mastkuren sind immer Gedichte. Wo man was so Massives sieht, da ist immer 'n bissel Aether anbei. Und wer, meine liebe Moni, erbschleichen will, muß den Dreizentnerlegator in Ruhe lassen. Wo immer im Leben die Kunscht erblüht, ist sie die Wirkung aufgeregter träger Massen. Der Hunold — ich schreie — mußte Dichter oder dünner werden. Die Tante Moni schrieb sich das Gedicht auf und seufzte, und seufzte. Hunolds Leiche saß vor dem Schreibtisch, sargsehnend, schwabbrig.

„Ha! sagte plötzlich Pohle: Der schlängelbare Rüssel — daß Gedicht!

Scheußlich nickte.

Eine von den Geschichten, die unter dem Titel ‚Rosa, die schöne Schutzmannsfrau' im Verlag der Weißen Bücher zu Leipzig erschienen sind und in der Rundschau dieser Nummer besprochen werden.

Antworten

Bejahrte Abonnentin. Das ist schwer zu sagen. Wenn Sie ein Freibillet kriegen und zuverlässig erkundet haben, daß Pallenberg bei Laune ist, dann gehen Sie in den ‚Mikado' am Nollendorfplatz; aber auch nur dann. Denn die Kapelle erinnert an ein besseres Kurorchester, die Regie (des Herrn Zavrel) stammt von dem wildgewordenen Kopisten eines Reinhardt-Kopisten, die Ausstattung ist dritte Garnitur und die Darsteller von Pappe (oder umgekehrt). Wenn nun allerdings der Goldplomben-Max gut aufgelegt ist: dann kommen Sie auf die Kosten (der Billetsteuer). Er spielt mit Arabesken, er schnörkelt, er verziert seine Rolle mit tausend Ornamenten. Ein Umhängebart wandelt durch das Stück; Max sieht ihn entgeistert an und schreit: „Ist das nicht Ibsen?" Einem steckt er Geld in die Hand und sagt: „Hier! Lebe Du in Saus und Braus — oder meinetwegen nur in Saus oder nur in Braus." Er ist, wie Christian Buddenbrook, in allen Tonarten versiert: er mauschelt, er japanelt, er hamburgert; und das lokalbegeisterte Herz läuft einem über vor Rührung, wenn er berlinert. Das kann er nämlich nicht. Aber daß er das Bachstelzenlied so fein und so entzückend diskret singt: das hätte man kaum geglaubt. An der Garderobe fragt Einer: „Ist das Stück eigentlich schon alt?" Sein Freund: „Ja, ich glaube." Der Erste: „Na aber, es kam doch was von den leipziger Löwen drin vor . . .". Das hat mit seinem Gemecker der goldene Max getan.

Varietébesucher. Wenn Sie einmal einen richtigen Sketch sehen wollen, so gehen Sie in eins der Cines-Theater, das eine entzückende Varieté-Nummer: ‚Besetzt — bitte später' herausgebracht hat. Dieser Scherz ist mehr als ein Scherz, gibt allerlei kleine Ausschnitte aus allerlei kleinem menschlichen Leben, dauert eine Viertelstunde, ist viel besser als ein dreiaktiger Familienschwank, und wenn man sich ausgelacht hat, ist man wahrhaftig ein bißchen nachdenklich geworden über die merkwürdigen Dinge, die so Tag und Nacht über durch die Telephondrähte gejagt werden.

Wunibald Lappe. Wollt Ihr wissen, wollt Ihr wissen, was die großen Kinos machen? Dummheiten, mein Herr. Wie, zum Beispiel, diesen Atlantis-Film, der einen Schlag ins Meer darstellt. Wenn auch der Roman nicht schlechter werden konnte, so war es doch eine herrliche Gelegenheit, die äußerlichsten Vorgänge und Geschehnisse ungeschickt zu photographieren. Noch heute haben sie nicht eingesehen, daß nur ein Maler solche Aufnahmen arrangieren kann. Es gab erfreuliche Bilder von virtuoser Langweiligkeit. Eine dunkle Schattenglocke bimmelte, kitschige Verse leuchteten auf, und eine Schiffskatastrophe war von einer Gemütlichkeit, daß sie jedem dicken Herrn als Entfettungskur zu empfehlen wäre. Der prächtige Film rollte vor den Augen der Zuschauer ab . . . das reizend ausgestattete Haus . . . anwesend waren unter andern. . . Ist eigentlich einzusehen, warum man immer nur den Staatssekretär Dernburg und die Leute vom Bau erwähnt? Warum nicht auch einmal Unbekannte? Also anwesend waren unter andern: Herr Superintendent Wisselinck, der Restaurateur Hujahn, die Hebamme Weißmaak, August Ferdinand Näke, der Buchhalter Hauptvogel und Herr Kassenbote Rassel, mit dem ich meine Jugend im Hause Oberwallstraße 20 verbracht habe — wißt Ihr das nicht? Am nächsten Tag setzte eine schlimmer als schmierige, eine gemein-

gefährliche Reklame für den Film des Dichters Hauptmann ein. Ein Extrablatt mit der Aufschrift: ‚Ein großer Ozeandampfer gesunken!!‘ wurde verteilt, und nach einer launigen Schilderung der Katastrophe wies man zart auf das flimmernde Werk eines Mannes hin, der seinen Namen unbedenklich der widerwärtigsten Verquickung von Kunst und Kapital ausgeliefert hatte.

T. K. Weil ich ihn, Paule Goldmann, nicht mehr sah, wußte ich garnicht, daß er noch lebt. Sie erinnern mich zur Unzeit, daß nächst der Katze, die man aus dem Fenster wirft, doch wohl dieser Bursche die größte Lebenskraft im ganzen Umkreis der Natur hat. Jeder vernünftige Mensch hat ihn schon einmal belacht, verhöhnt, gezüchtigt — er schreibt. Sein Glück, daß es in Dingen des Ungeschmacks keinen § 11 des Preßgesetzes gibt. Was er wieder über Georg Büchner telegraphiert hat, wie er wieder nichts gewittert, nichts verstanden, nichts gelesen, nichts gesehen und nichts gehört hat: das dürfte nicht der Beschreibung spotten, wenn der Wiener in die berliner Theater ginge oder der Berliner die Neue Freie Presse läse. So aber — Friede auf Erden, und sei es auch nur bis nach Neujahr.

Großstadt-Weihnachten

von Theobald Tiger

Nun senkt sich wieder auf die heim'schen Fluren
die Weihenacht! die Weihenacht!
Was die Mamas bepackt nach Hause fuhren,
wir kriegens jetzo freundlich dargebracht.

Der Asphalt glitscht. Kann Emil das gebrauchen?
Die Braut kramt schämig in dem Portemonnaie.
Sie schenkt ihm, teils zum Schmuck und teils zum Rauchen,
den Aschenbecher aus Emalch glasé.

Das Christkind kommt! Wir jungen Leute lauschen
auf einen stillen heiligen Grammophon.
Das Christkind kommt und ist bereit zu tauschen
den Schlips, die Puppe und das Lexikohn.

Und sitzt der wackre Bürger bei den Seinen,
voll Karpfen, still im Stuhl, um halber Zehn,
dann ist er mit sich selbst zufrieden und im Reinen:
„Ach ja, so'n Christfest is doch ooch janz scheen!“

Und frohgelaunt spricht er vom ‚Weihnachtswetter‘,
mag es nun regnen oder mag es schnei'n.
Jovial und schmauchend liest er seine Morgenblätter,
die trächtig sind von süßen Plauderei'n.

So trifft denn nur auf eitel Glück hinieden
in dieser Residenz Christkindleins Flug?
Mein Gott, sie mimen eben Weihnachtsfrieden . . .
„Wir spielen alle. Wer es weiß, ist klug.“

Rundschau

Die Welle

Eine münchner Zeitschrift sah sich veranlaßt, Franz Bleis (vor fünfzehn Jahren geschriebenes) Schauspiel in drei Akten ‚Die Welle' in den münchner Kammerspielen zur Uraufführung zu bringen. Die Kundigen fragten von vornherein: Cui bono?, und die Ereignisse gaben ihnen Recht. Franz Blei, der zärtliche Wollüstling des Intellekts und schwelgerische Marodeur in den Treibhäusern der französischen Kultur, ist in viel zu hohem Maße Skeptiker und Analytiker, um ein lebensvolles Drama schaffen zu können. Seine nervöse und unendlich behutsame Hand ist nicht imstande, sich zur kräftig und rücksichtslos zupackenden Theaterfaust zu ballen. Sie betastet das ‚Problem' von vorn und von hinten, von rechts und von links, aber sie gelangt nicht zur Fähigkeit des Gestaltens. ‚Die Welle' wirkt wie ein dürftiger und verblaßter Grundriß zu Wedekinds ‚Lulu', neben der sich Ludwig Hatvanys Schauspiel ‚Die Berühmten' wie eine dürftige und verblaßte Kopie ausnimmt. Die Lulu ist eine Bestie mit ungebrochenen Instinkten; aber Bleis Prinzessin gemahnt an Virginia Clemm (Edgar Allan Poes schöne und schwindsüchtige Cousine und Gattin) und an Elisabeth Siddal (die Putzmacherin, Dante Gabriele Rossettis schönes und schwindsüchtiges Modell). Ihr Blut ist dünn und bleich. Zudem hat sie die kindliche und langweilige Angewohnheit, sich selbst zu kommentieren. Am Schluß erklärt sie sich bereit, alle ihre Gebrechen durch reine Menschlichkeit zu sühnen. Was einerseits äußerst ‚moralisch' ist, andrerseits jedoch zur Folge hat, daß das Parkett vollends einschläft. Von den übrigen dramatischen Personen mögen der Tenorist, der Bassist, der Zigeunerprimas, der Preisboxer und der Agent erwähnt werden, weil sie auf eine bequeme und handgreifliche Art die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Blei und Wedekind sichtbar werden lassen.

Die Aufführung in den münchner Kammerspielen war alles weniger als musterhaft. Regie: Hugo Ball. Ausstattung: Richard Seewald. (Für den zweiten Akt hatte der Neue Kunstsalon von Max Dietzel einige expressionistische Landschaften zur Verfügung gestellt.) Die fortschrittlichste Jugend war also am Ruder. Gleichwohl befleißigte man sich auf der Bühne einer schleppenden und monotonen Spielweise, die die undramatischen Eigenschaften des Stückes (wider Willen) unterstrich. Franz Blei spielte selbst den edlen und unglücklichen Freiherrn von Roßla Dühna, mit einem erheblichen Aufwand von empfindsamen

Handbewegungen und ohne die erforderliche innere Ueberlegenheit. Leontine Sagan, als Prinzessin, war kühl wie Rhodope und hatte immerhin etwas Aristokratisches in Haltung und Gebärden. Das ganze literarische München wohnte der feierlichen Bestattung der nie lebendig gewesenen „Welle" bei, und die Geräusche, die nach dem Schlußakt hörbar wurden, klangen mehr nach Beileid als nach Beifall.

Hans Harbeck

Marignano

Hätte sich der schweizer Professor Carl Friedrich Wiegand damit begnügt, sein schweizer Nationalstück ‚Marignano' auf den Freilichtbühnen oder Festmärkten seiner Heimat zu patriotischen, angenehm pädagogischen Zwecken aufführen zu lassen, so würde niemand Erhebliches gegen dies Stück einzuwenden haben (niemand auch in dieser Zeitschrift darüber schreiben). Aber Wiegand nennt ‚Marignano' nicht: Volksstück, sondern: Volksdrama, und bemüht sich, das Werk auf die großen Theater Deutschlands zu bringen. Deshalb muß der Kritiker das Stück und seine Aufführung am leipziger Stadttheater bekämpfen. Wenn jemand sich von dem Hodlerschen Fresco in Zürich, den Rückzug der Schweizer nach der Schlacht von Marignano darstellend, anregen läßt: erstens, historische Bildszenen mit geschichtsklitterndem Dialog zu schreiben; zweitens, um die Gestalt des mächtigen Landsknechts auf diesem Bilde eine Kalendergeschichte zu ersinnen und gleichfalls in Dialog zu setzen — so hat dies Beginnen nichts mit dramatischer Kunst zu schaffen. Diesem Volksdrama ist alles Menschliche fremd; man glaubt, aufatmen zu dürfen, wenn endlich die Szene, derentwegen das Stück geschrieben ist, von Martersteig getreu nach Hodlers Bild gestellt, auf der Bühne erscheint. Wenn aber dann im fünften Akt der heimatsgierige, derbe Landsknecht-Held, der zwölf Jahre lang immer wieder aus seiner Heimat vertrieben wird, endlich als Nationalheld zurückkehrt, nunmehr Heimat, Hof und Braut besitzen darf — und sich dennoch, erklärend, er habe die Heimat verloren, abwendet und mit dem Spieß wieder in die Fremde zieht: so muß diese dramatische Verfälschung den Protest jedes Kunstfreundes erwecken. Und der Beifall des leipziger Publikums beweist nichts für das Stück, sondern zeigt, daß die Grenzen zwischen lebenden Bildern sowie Kino auf der einen und dramatischer Kunst auf der andern Seite um so schärfer betont werden müssen.

Kurt Pinthus

Arbaces und Panthea

Das frankfurter Schauspielhaus führte ‚Arbaces und Panthea' von Leo Greiner auf und stellte den leuchtenden Schönheiten dieser fesselnden dramatischen Anekdote die grauesste Darstellung entgegen, die mit unentrinnbaren Armen das Stück erwürgte.

Greiner ist ein Dramatiker von peripherischen Möglichkei-

ten — ein leiser Andeuter oder ein greller Ueberzeichner. Hier aber, wo er sich getreu an das englische Vorbild der Beaumont und Fletcher hält, entfaltet er eine knappe und grifsige Form des dramatischen Dialogs. Er vertieft nichts in dem Problem der Geschwisterliebe, und er treibt es auch nicht in moderne Hysterien hinein, sondern er erzählt mit der Lust und Kraft eines stark inspirierten Dichters die dramatische Anekdote der englischen Stückeschreiber nach. Das Stück, das am Schluß jäh ins Untragische umbiegt, ist im Arrangement der Menschlichkeiten von seltenem Adel und von köstlichster Freizügigkeit der Gestaltung. Greiner hätte es dramaturgisch freier und draufgängerischer bearbeiten und die komischen Episoden verkürzen müssen.

Moissi spielte in Frankfurt den Arbaces mit starker Disziplinierung seiner reichen Mittel. Er ließ alle Tenormätzchen beiseite und warf die Rolle mit bezwingender Sachlichkeit in die vorgezeichneten Linien. Was rings um ihn an jenem Abend Theater spielte, schrie oder greinte oder deklamierte an den Schönheiten des Stückes vorbei. Rudolf Frank, der Regisseur, zeigte sich macht- und hilflos. Ein schwarzer Tag für das frankfurter Schauspielhaus.

Hermann Sinsheimer

Die schöne Schutzmannsfrau

Gott weiß, wer sich den Spaß erlaubt hatte: sie träufelten dem Schuhuh Hennessy ein, während er grade schlief, und als das verehrungswürdige und weise Tier erwachte, klapperte es mit den rostigen Augendeckeln, flog in Zickzackflügen über die Erde und bildete sich ein, ein Aeroplan zu sein. Zum Schluß stürzte er ab, besah die Unglücksstätte und sprach sich krächzend das tiefste Beileid aus.

Der Dichter Mynona hat seine entzückenden kleinen Prosa-Arbeiten, die bisher in obskuren Blättern verstreut waren, gesammelt und im Verlag der Weißen Bücher zu Leipzig unter dem Titel: ‚Rosa, die schöne Schutzmannsfrau' herausgegeben. Aaah! kann man da nur sagen. Zuerst sieht man, wofern man Mynona bereits kennt, gierig das ganze Buch durch, ob noch alles da ist. Ja, da ist: ‚Von der Wolke,' welche so gern geregnet hätte', und ‚Der zarte Riese', und ‚Zur Tödlichkeit des Sächselns' und vor allem: ‚Verstellung'. Es ist im großen und ganzen eine anmutige Mischung der schärfsten Logik mit der ansprechendsten Art von Verrücktheit. Entweder die Dinge sind bis zum definitiven Ende gedacht — und das vertragen sie nicht alle; oder sie sind aus der Froschperspektive betrachtet — und das ist manchmal auch ganz schön. Warum soll man nicht Weihnachten einmal in den Hundstagen feiern? Nesselgrün, der Schauspieler, steckte mit dieser Idee den ganzen kleinen Ort an: „Bald flammten Lichterbäume an allen Fenstern, man sang heilige Lieder ...". Wer wird daran Anstoß nehmen? Höch-

stens die möblierte Zimmerwirtin des Herrn Nesselgrün. Es ist so eine Art listiger Ironie, die heftig grinsend aber auch garnichts Heiliges mehr anerkennt. Nicht nur Rosegger — nein, auch die immerhin sich gut bewährt habende Einrichtung des Todes beulkt Mynona. Die menschlichen Gesetze gelten nicht mehr, die Adjektiva sind keine, sondern kugelige Igel, die Stacheln haben und das Substantiv stechen, und noch ein bürgerliches Komma kann sich in einen spitzigen Haken verwandeln. Wenn ihr den Papagei überlebt auf Seite 105 — „Im Bett zur rechten Hand regte sich etwas mit einer Schlafhaube. Das war Papchen, der Frau Ohnemanns (selig) Schlafhaube um den Kopf gewickelt trug und ihr Hemd anhatte. Als Blaffke ihn von diesem ihm nicht anstehenden Wäschestücken befreit hatte, rief der Papagei mit einer Energie, die garnicht schlecht war: „Willi! Wach auf! 's ist Zeit!" — Silentium für den Anakoluth! Wenn ihr also, sagt' ich, hierüber hinwegkommt, dann wünsch ich euch ein fröhliches Lesen unter der grünenden Weihnachtstanne. Das walte Gott! Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

John Galsworthy: Der Flüchtling, Drama. Wien, Deutsches Volksth. BTV.

Karl Larsen: Vagabundierende Ströme, Komödie. Wien, Burgth.

Christian Sinding: Der heilige Berg, Oper, Dichtung von Dora Duncker. Dessau, Hofth.

Henry F. Urban: Der Nußknacker, Ein heiterer Dreiakter. Breslau, Lobeth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

14. 12. Walter Harlan: Das Nürnbergisch Ei, Vieraktige Tragödie. Templin, Joachimsthalsches Gymnasium.

16. 12. Ernst von Wolzogen: König Karl, Trauerspiel in einem Vorspiel und drei Akten. Darmstadt, Hofth.

3) in fremden Sprachen

Sabatino Lopez: Die Verwirrung, Dreiaktiges Schspl. Mailand, Teatro Alessandro Manzoni.

Neue Bücher

Joseph Gieben: Christian Dietrich Grabbe in der nachschillerschen Entwicklung. Selbstverlag. 143 S. M. 2.50.

Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke. Säkularausgabe von R. M. Werner. Berlin, B. Behrs Verlag. 9. 10. 11. 12. Band. Je M. 2.50.

Dramen

Gerdt von Bassewitz: Judas, Eine Tragödie. 110 S. M. 2.50. Schahrazade, Dreiaktiges Schspl. 116 S. M. 2.—. Leipzig, Kurt Wolff.

Zeitungen und Zeitschriften

Nummer 6 des 16. Jahrgangs von ‚Bühne und Welt' ist als

Friedrich-Hebbel-Sonderheft erschienen.

Bruno v. Frankl-Hochwart: Aus den letzten Lebensjahren Friedrich Hebbels. Beil. z. Voss. Ztg. 49.

S. D. Gallwitz: Die Enttäuschungen von Hellerau. Güldenkammer IV 3.

Carl Heine: Muß ich für mein Theater ein Regiebuch herstellen? Szene III 6.

P. R. Hensel: Auffassung und Darstellung der Carmen. Neue Theater-Zeitschrift III 47.

Franz Herterich: Bühnenbau. Szene III 6.

Beda Prilipp: John Galsworthy, der Epiker und Dramatiker. Grenzboten LXXII 50.

Fritz Reck-Malleczewen: Franziska. Grenzboten LXXII 49.

Wolfgang Schumann: Neue Klänge im Drama. Kunstwart XXVII 6.

Walter Turszinsky: Weihnachten und das Theater. Theater V 7.

Ralf Voltmer: Bühnenkleidprobleme. Szene III 6.

Preisausschreiben

Das Ergebnis des Preisausschreibens zur Erlangung einer Berliner Posse, das von den Vereinigten Berliner Volksbühnen zusammen mit dem Verlag Oesterheld & Co. veranstaltet wurde, ist dieses: daß der Preis von 1000 Mark einer Arbeit von Alfons Fedor Cohn ‚Der verschwundene Berliner' zuerkannt wurde.

Personalia

Engagements

Berlin (Kleines Th.): Rosa Valetti ab Herbst 1914.

Braunschweig (Hofth.): Richard Hedler vom düsseldorfer Stadtth.

Charlottenburg (Deutsches Opernhaus): Olga Blomé, Claire Probst-Nitschke.

Königsberg i. Pr. (Stadtth.): Robin Robert (Oberregisseur) von Barmen ab 15. April 1914.

Todesfälle

Nuscha Butze in Berlin. Geboren am 22. Februar 1860 in Berlin. Mitglied des berliner Königlichen Schauspielhauses.

Jon Lehmann in Breslau. Geboren am 19. September 1865 in Mainz. Dramatiker.

Franz von Schönthan in Wien. Geboren am 20. Juni 1849 in Wien. Lustspielautor.

Nachrichten

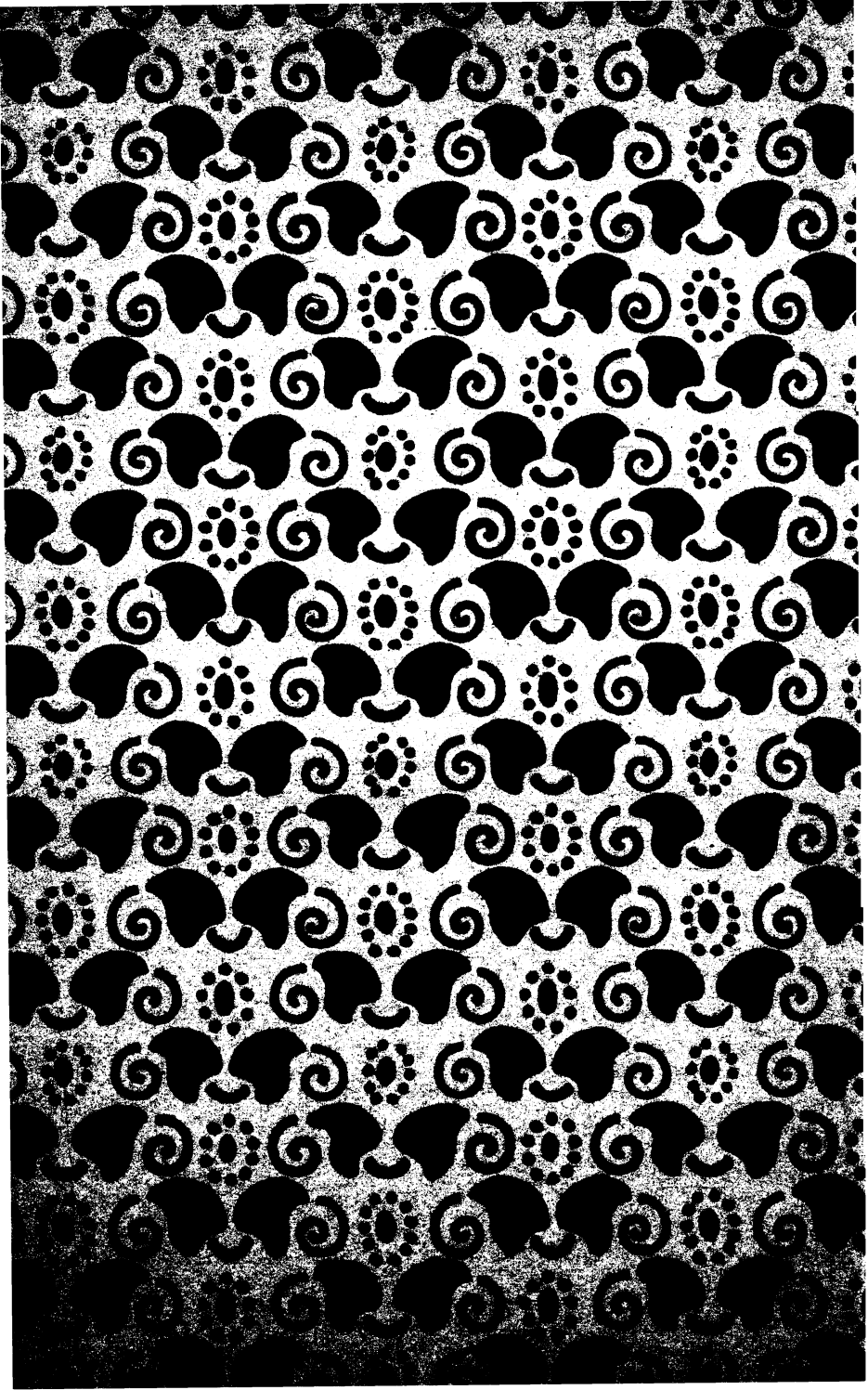
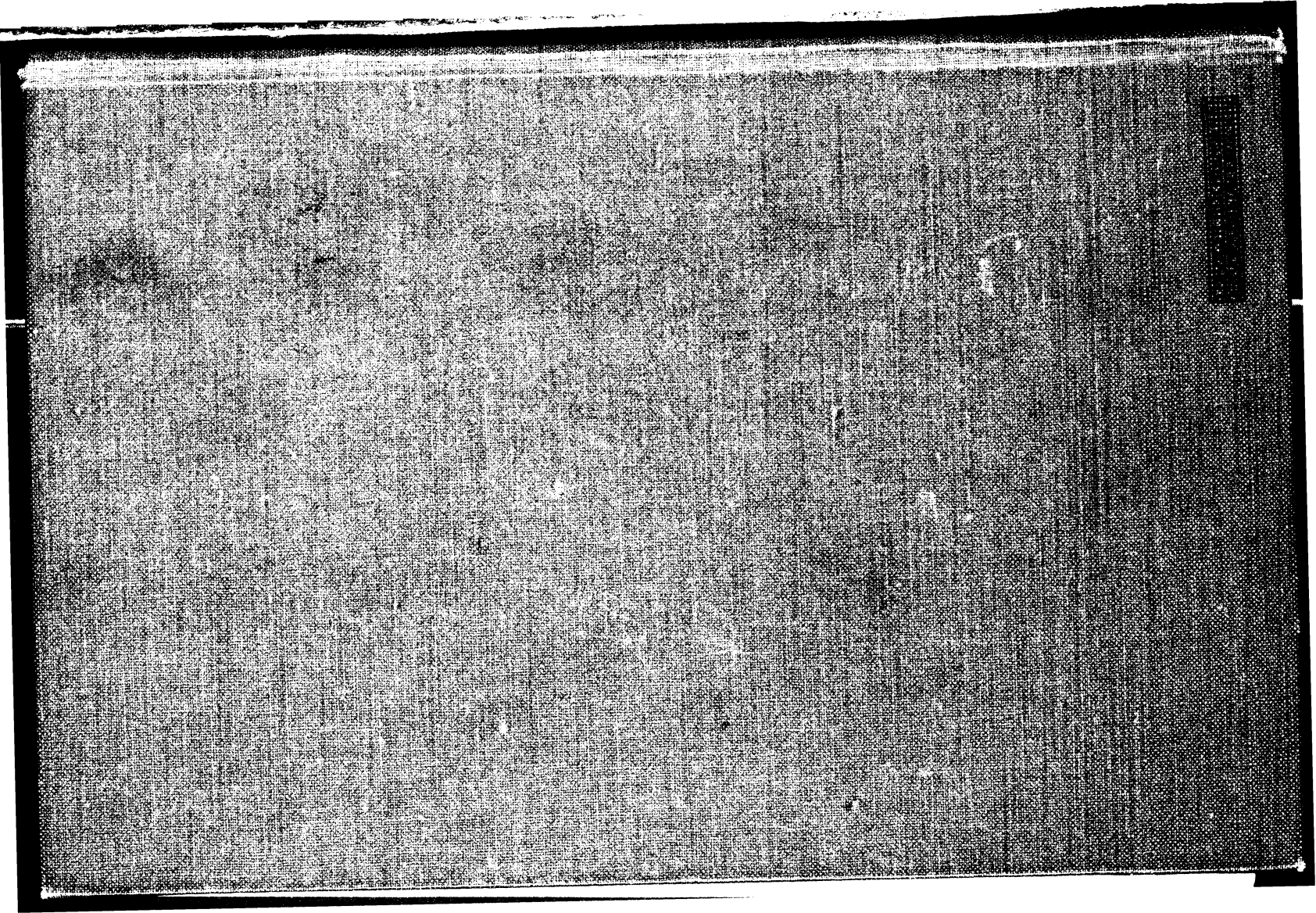
Zum Intendanten des frankfurter Schauspielhauses ist der Direktor des mainzer Stadttheaters Hofrat Max Behrend gewählt worden.

Alfred Schmieden ist zum Intendanten des schweriner Hoftheaters ernannt worden.

Die Schaubühne
Vierter Jahrgang

. S. J.: Neujahrswünsche. Wedekind: Felix und Galathea. Poppenberg: Alt-Wiener Schaubühne. Specht: Anna von Mildenburg. Bab: Emanuel von Bodman. Schickele: Die Elegie vom Kintop.
2. S. J.: Paul Goldmann. Friedell: Julius Caesar. Bab: Ernst Hardt.
3. S. J.: Kaiser Karl und König Kandaules. Goldbeck: Harden. Schur: Kinder-Aufführungen. Handl: Der Räuber Karl Moor. Bab: Eulenberg.
4. S. J.: Die Räuber. Eulenberg: Lessing. Bab: Richard Vallentin. Altenberg: Die Tänzerinnen Wiesenthal. Friedell: Wie ich Regisseur war, und was dann noch weiter geschehen ist.

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.